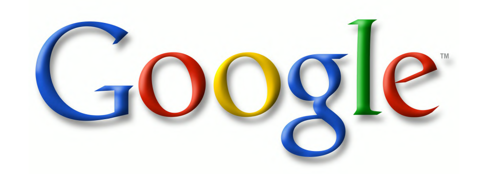




A 447329 DUPL
R. MUTHER
STUDIEN
und
KRITIKEN


EX LIBRIS
RICHARD
DONIN







Richard Muther

Studien und Kritiken



Wiener Verlag

Richard Muther

Studien und Kritiken

Band II:

1901

Dritte Auflage

Buchdruckerei „INDUSTRIE", Wien.

INHALT

„AESTHETISCHE CULTUR“

Dieser Aufsatz soll nicht von „gelehrten Sachen“ handeln. Denn die beschäftigen uns, scheint mir, fast zu viel. Wir haben enorm viel Kenntnisse. Wir haben schrecklich viel gelesen. Und gewöhnlich schleppen wir diese Kenntnisse als Ballast mit uns. Sie hindern uns nur, unser eigenes Gehirn in normaler Weise functionieren zu lassen. So wie jemand von den Gelehrten sagte, man müsse sie erst ihrer Wissenschaft entkleiden, um ihnen den gesunden Menschenverstand wiederzugeben.

Mit der Kunst wenigstens, von der ich sprechen möchte — Fachsimpler sind wir ja alle — ist es seltsam gegangen. Wenn ich Unter den Linden spazieren gehe und ein hübsches Mädchen mir begegnet, dann denke ich ganz mechanisch: Donnerwetter, das hübsche Kind! Um das festzustellen, brauche ich in keine Bibliothek zu gehen und keine Bücher über Frauenschönheit nachzulesen, auch den Geburtstag und die Lebensverhältnisse des Mädchens nicht zu kennen. Der Gedanke kommt mir ganz unwillkürlich, als reine Reflexbewegung. Einem Bilde gegenüber brauchte das nicht anders zu sein. Ich sehe eines, es gefällt mir, nun dann freue ich mich daran. Gefällt es mir so gut, dass ich mich nicht davon trennen kann, und habe ich das Geld dazu, was auch eine Rolle spielt, dann kaufe ich es mir. Manchmal kann

ich auch einem Mädchen sagen: Das steht Dir gut, kaufe Dir diesen Hut, kaufe Dir dieses Kleid. Und ganz ebenso kann ich einem Künstler sagen: Ich denke mir etwas Schönes, aber ich kann es nicht machen, Du bist ja Künstler, bitte, mache es mir.

Nicht anders war eigentlich das Verhältnis der Menschen zur Kunst von Ramses und Perikles bis auf Leo X. und die Pompadour. Der eine war ruhmgierig. Noch lange nach seinem Tode sollten die Menschen von ihm sprechen. Also beschäftigte er vierzig Jahre lang tausend Sclaven, damit sie die Pyramide errichteten, in der er ruhen konnte. Der andere war fromm — oder seine Stellung verlangte es — also liess er eine Kirche erbauen, grösser und schöner als alle Kirchen der Welt. Der dritte hatte das Bedürfnis, früh, wenn er aufstand, sich an schönen Farben, an edlen Linien zu freuen, also hieng er in sein Schlafzimmer ein Bild, ein wirkliches Kunstwerk, das vielleicht viel kostete, ihm aber auch Freude, viele Freude gab. Die Pompadour als königliche Maitresse hielt auf ihr Aeusseres, sie brauchte schöne Ringe und geschmackvolle Kleider, eine aparte Frisur und feine Möbel. Also liess sie den Künstler kommen und sagte ihm: ich brauche das, Du bist Künstler, bitte, mach' mir's. Und wohlgemerkt, das alles war nicht getrennt. Ramses, der die Pyramide bauen liess, besass, wie die ägyptischen Gräberfunde lehren, auch schöne Agraffen und Ringe. Leo X. sah auf sein Tafelservice ebenso wie auf die Kuppel der Peterskirche, und die Pompadour hatte nicht nur Pompadour-Roben, auch Bilder von den ersten Meistern ihrer Zeit. Die Menschen umgaben sich mit schönen Dingen, einfach weil ihr Wohlbefinden es forderte.

Für den Künstler aber hatte das die selbstverständliche Folge, dass er ein Allerweltskerl war, der alles konnte. Es gab damals kein abgegrenztes Fach, keine „hohe“ und „niedere“ Kunst. Holbein hat die Bildnisse, die er am englischen Hofe malte, nicht nur gemalt. Der ganze König, wie er dasteht, ist eine Schöpfung Holbeins. Denn Holbein hat das Barett gesteckt und die Agraffe gezeichnet, die bunten Steine für den Gürtel gewählt und den Schwertgriff entworfen. Das Bett, in dem Heinrich schlief, die Gläser, aus denen er trank, seine Uhren, seine Möbel, seine Leuchter — alles war von Holbein. Desgleichen hat Boucher nicht nur den Wagen entworfen, in dem die Marquise fuhr, er hat auch die Tischkarten gezeichnet, wenn sie Soupers gab, hat für ihr Liebhabertheater die Decorationen gemalt und den kleinen Balleteusen, die in den Stücken auftraten, die Costüme geschneidert. Decorateur und Schreiner, Juwelier und Modist — alles war in der Person eines einzigen Mannes vereinigt. Und aus diesem Zusammenwirken der Künste erklärt sich der einheitliche Stil, der alles durchdrang. Geschichte der Architektur, der Plastik, der Malerei, das wäre den Menschen von damals ein unverständlicher Begriff gewesen. Denn Kunst war für sie nichts Todtes, nichts Abstractes, wissenschaftlich zu Betreibendes. Sie war ihnen ein natürliches Bedürfnis, wie Essen, Trinken und Schlafen. Sie sollte das Leben verschönern — voilà tout. Kunst und Leben waren eins.

Ich sagte: für die Menschen von damals, und das ist freilich mit grosser Einschränkung zu verstehen. Denn nur sehr wenige waren in der Lage, sich mit Kunst zu umgeben. Kunst ist eine theure, sehr theure Sache. Die grossen Kathedralen des Mittelalters, die

Dome von Köln, Strassburg, Regensburg, Ulm konnten nur entstehen aus einer Gesinnung heraus, die uns heute ganz unverständlich ist, aus einem Idealismus heraus, der Geld hergab für Dinge, an deren Anblick, wenn es gut gieng, erst einmal die Enkel und Urenkel, die Menschen der Zukunft sich erfreuten. Die Namen der reichen Patrizier, die privatim den Kunstsport trieben, sind an den Fingern herzuzählen. Es sind die Medici in Florenz, die Fugger und Imhof in Deutschland, die Six, Crozat u. a. m. in Holland und Frankreich. Die Könige aber — das ist eine Sache für sich. Der Kunsthistoriker kann die Werke, die sie entstehen liessen, für ebenso schön halten, wie der Nationalökonom sie verwerflich findet. Denn die Schlossbauten Ludwigs XIV. ruinierten Frankreich. Die ästhetischen Liebhabereien der sächsischen Auguste saugten Sachsen aus. Ueber die Kunstpflege der Hohenzollern wurde gelegentlich des Krönungsjubiläums viel Lobendes und Schönes geschrieben, doch mit das beste Stück Hohenzollerngeist war es vielleicht, als der Grenadierkönig über den Glanz des Dresdener Hofes sagte: Für solche Sachen haben wir kein Geld.

Es liegt Logik, viel tiefe Logik darin, dass bei allen Revolutionen sich die Wuth des Volkes zuerst gegen die Kunstpassionen der regierenden Herren richtete. Cromwell liess öffentlich die Bilder von Tizian, Leonardo und Rubens versteigern, die Karl I. erworben hatte. Als 1789 in Paris die Marktweiber mit Spiessen bewaffnet in die Schlösser eindrangen, da durchstachen sie die Bilder und die Gobelins, verbrannten die Teppiche und Gardinen, zertrümmerten die Luster und die Gläser von Murano. Es war ein Hohn auf alle Menschenrechte,

dass ein einziger das alles hatte, während sie selber hungerten und darbten, an Knochen nagten wie die Hunde. Après nous le deluge — dieses Wort der Pompadour ist nicht umsonst gesprochen. Wir möchten keine Königin mehr, die wie Marie Antoinette für 160.000 Francs Kerzen im Jahr verbrennt und ihren Hoffriseur mit 240.000 Francs besoldet. Die Kunstpflege eines einzelnen war damals nur dadurch möglich, dass tausend andere Noth litten. Die Fürsten frassen ihr Volk, wie der alte Kronos seine Kinder. So hat das bürgerliche Jahrhundert auch seine Könige zu Bourgeois gemacht, ihnen die Mittel genommen, Mäcene grossen Stiles zu sein, und der einzige, der es versuchte, der als roi soleil redivivus sich fühlte, Ludwig II. von Bayern, der Romantiker der Gottähnlichkeit, war ein Wahnsinniger.

Mit diesen Thatsachen ist zu rechnen. Es wird jetzt so unglaublich viel in Kunsterziehung gemacht. Ueberbrettelei und Kunsterziehung — das scheinen die fixen Ideen unserer Zeit. Diesem Kunsterziehungsrummel gegenüber muss betont werden, dass wir denn doch noch andere Aufgaben haben, als schlappe Genussmenschen heranzuzüchten. Das 19. Jahrhundert wird später wohl als eines der gewaltigsten der Weltgeschichte dastehen. Nie wurden auf technischem Gebiete grössere Eroberungen gemacht, nie haben auf socialem Gebiet grössere Umwälzungen sich vollzogen. Der sogenannte dritte Stand — will sagen, wir selber — der früher als Culturträger kaum in Frage kam, ward der herrschende, der sogenannte vierte Stand harrt seiner Erlösung. Wohin wir blicken, überall sehen wir Riesenfragezeichen, Sphinxräthsel, die zu lösen die Kunst gewiss am allerwenigsten

taugt. Von diesem Gesichtspunkt aus hat Tolstoi sein Buch gegen die Kunst geschrieben, das Glaubensbekenntnis eines edlen Menschen, der von ganz anderer als von künstlerischer Seite die Lösung der Grundprobleme unserer Zeit erwartet. Und ehrlich war es auch, als William Morris auf die Frage eines Kunsterziehers, wie das Leben der Armen ästhetisch verschönert werden könnte, die schlichte Antwort gab, eine Seite Speck sei vorläufig für solche Wohnungen der schönste Schmuck. Beachtet man das, denkt man der viel dringenderen Aufgaben, die unsere Zeit vorfand und noch lösen muss, dann ist es gewiss verständlich, dass während des ganzen 19. Jahrhunderts das Verhältnis der Menschen zur Kunst ein mehr oder weniger loses, gleichgiltig abweisendes war. Die Kunst musste sich fügen, musste aus der Herrin die Magd werden, sie musste dienen — zunächst durchaus nicht der Verschönerung des Lebens, sondern ganz anderen Zwecken, sofern sie nicht gänzlich wie das Mädchen aus der Fremde verschwinden wollte.

Die Demokratisierung der Kunst, die Säcularisierung der alten Kunstschätze, das war das erste Ergebnis. Wenn wir heute durch unsere Galerien, unsere Museen gehen von einem Bild zum anderen, sind wir uns oft gar nicht bewusst, dass noch unsere Urgrosseltern all diese schönen Dinge nie und nimmer in ihrem Leben hätten sehen können. Gewiss, einiges sahen sie, wenn sie am Sonntag in die Kirche giengen, doch das meiste hieng in Schlössern, war nur der fürstlichen Familie den Alleredelsten der Nation bekannt. Aus dieser Kunst für wenige ward eine Kunst für alle. Das Schöne, vorher exclusiv, ward Gemeingut. Die Museen sind National-

besitz des Volkes. Allein diese Thatsache deutet an, was für riesige Errungenschaften wir den socialen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts danken.

Andererseits dürfte ein Rococoherr, könnte er als Spirit durch die Säle schreiten, wohl tief betrübt sein. Er war so persönlich mit all diesen Bildern, die einst seine Zimmer schmückten, verwachsen. Es machte ihm solche Freude, sie so zu hängen, dass sie mit den Möbeln, der Wandverkleidung und allem Zubehör ein harmonisches Ganzes bildeten, dass der Raum selbst, in dem er lebte, ein Kunstwerk war. Und nun sieht er sie wieder, todt und welk — Blumen gleichsam, die aus dem Boden gerissen, getrocknet und ins Herbarium geklebt sind. Jedes ist mit wissenschaftlicher Etikette versehen, so wie Linné jeder Pflanze einen Namen gab. Alles ist in Arten und Familien geordnet, alles am Faden kunstgeschichtlicher Gelehrsamkeit aufgehängt. Es ist auch so viel da, dass dem Rococoherrn graust. Denn er weiss, dass es mit dem Kunstgenuss ist wie mit einem guten Diner. Zehn Madonnen kann man hintereinander so wenig mit Vergnügen betrachten, als man hintereinander zehn Suppen isst. Und einen Rembrandt unmittelbar nach einem Michelangelo, einen Rafael nach einem Botticelli, einen Boucher nach einem Velasquez zu geniessen ist ebenso unmöglich, als wollte man wie ein verrückt gewordener Gargantua harte Eier mit Schlagsahne, Beefsteak mit Apfelkuchen oder Hecht mit Plumpudding verschlingen. Freilich, die Leute scheinen ja — auch das ist dem Rococoherrn seltsam — die Bilder gar nicht zu geniessen. Denn sie schauen sie eigentlich gar nicht an. Sie haben ein dickes Buch, den Katalog, in der Hand. Darin blättern sie, lesen,

wann der Künstler geboren wurde und was das Bild darstellt, dann überzeugen sie sich, ob es da hängt und der Beschreibung entspricht. Selbst das Aeussere der Leute will dem Rococoherrn nicht recht gefallen, denn viele haben ausgetretene Stiefel und schlecht sitzende Röcke, während es zu seiner Zeit üblich war, immer am eigenen Körper mit der Kunstpflege zu beginnen. Auch er kauft sich den Katalog, und das kolossale, darin niedergelegte Wissen imponiert ihm. Trotzdem will es ihm nicht in den Kopf, dass das, was ehedem der natürliche Schmuck des Lebens war, für diese neuen Menschen Studienmaterial wurde, dass aus der Kunstfreude von einst die Kunstwissenschaft als Spielart der Philologie sich entwickelte.

Diese alten Werke waren nun da, man hatte sie als Erbe der aristokratischen Welt übernommen, man conservierte sie nur. Brauchte man auch neue? War auch für die bürgerliche Gesellschaft der Künstler noch nothwendig? Nein, eigentlich nicht. Denn wirkliche ästhetische Bedürfnisse waren nicht mehr vorhanden. Das wird deutlich, wenn man ein culturgeschichtliches Bilderbuch durchblättert und da in den Kupferstichen verfolgt, was für Wandlungen in der Zimmereinrichtung und der Kleidung der Menschen sich in jenen Jahren vollzogen. Noch bis 1830 lebte das Alte sich aus. So wie der Horizont eine Zeitlang nach Sonnenuntergang leuchtet. Die Zimmer sind geschmackvoll, die Handwerker leisten noch etwas, denn es werden Anforderungen an sie gestellt, und die gute handwerkliche Ueberlieferung lebt noch. Aber seit dieser Zeit geht alles abwärts. Jeder Sinn für den Comfort des Lebens hört auf. Fadenscheinig, vernachlässigt sehen die Menschen

aus. Kahl und unfreundlich werden die Zimmer. Unsere Denker, in ihrer Gedankenwelt lebend, empfinden sich nicht als culturlos, wenn sie in schnupftabakbeschmutztem Rock an kippligem, armseligem Schreibtisch sitzen. Stehende Figur der „Fliegenden Blätter" wird der zerstreute Professor, der in der Unterhose ins Colleg geht und überall, wo er hinkommt, seinen Regenschirm stehen lässt.

Ein eigentliches Bedürfnis nach Kunst war also nicht mehr da. Unglücklicherweise aber gab es noch Maler und Bildhauer, und man konnte die armen Kerle doch unmöglich verhungern lassen. Also dachte man nach, wissenschaftlich und gründlich, wie es im Wesen der Epoche lag, wie sich diese Leute zweckdienlich verwenden liessen, wie es möglich wäre, aus der nutzlosen Zierpflanze der Kunst ein nützliches Küchenkraut im Gemüsegarten des modernen Staatswesens zu machen. Und man kam zu dem Resultat, als frivoler Luxus sei sie zwar nicht mehr zu brauchen, aber zu zweierlei Dingen sei sie nütze: zur Pflege der patriotischen Gesinnung in der Oeffentlichkeit und zur Hebung der Bildung im Privathaus.

Damit war das erlösende Wort gesprochen.

Der Staat war imstande, die Kunst mit gutem Gewissen unter seine obrigkeitliche Protection zu nehmen. Also wurde sie dem Cultusministerium zugetheilt. Akademien zur Heranziehung brauchbarer Malbeamter wurden ins Leben gerufen und gesinnungstüchtige Männer zu Directoren bestellt. Der Ressortchef des Ministeriums, von Landes-Kunstcommissionen unterstützt, wachte mit Sorgfalt darüber, dass die jungen Musensöhne nicht allzu sehr mit den Musen liebäugelten, sondern vorschriftsmässig ihren Dienst thaten, dass

namentlich bei den öffentlichen Aufträgen nichts Reglementwidriges mit unterlief. Stillgestanden, richt Euch, Augen rechts, eventuell nach oben, das war das Programm der staatlichen Kunstpflege.

Was wir ihr Schönes verdanken, ist bekannt. Wir erhielten in erster Linie sehr viele Denkmäler. Keine Epoche der Vergangenheit kann sich eines solchen Denkmalsegens rühmen. Man denkt an den Jason-Mythos von den ehernen Männern, die wie Pilze aus dem Boden schiessen, und sobald man einem den Kopf abhaut, wächst sofort wieder ein anderer nach. Auch an die Kinder denkt man, die keinen Zettel leeres Papier sehen können, ohne etwas Dummes daraufzukritzeln. So konnte das neunzehnte Jahrhundert keinen Platz sehen, ohne ein Denkmal darauf zu stellen. In den vergangenen Jahrhunderten hatte der Bildhauer für Loggien und Kirchen, für Paläste und das Haus das Allerverschiedenste — Brunnen und Götterbilder, Grabschmuck, Sacramentshäuschen, Leuchter, Statuetten — zu liefern gehabt. Das neunzehnte Jahrhundert kannte nur das Denkmal. Und nicht etwa das Denkmal, das lebendige Gedanken, Empfindungen unseres Zeitalters aussprach, das von den socialen Errungenschaften unseres Jahrhunderts, von unserer Arbeit, unseren Leiden und Hoffnungen erzählte, nein, nur das Denkmal als Bildungsstoff, als Lehrmittel der vaterländischen Historie, als Wucherpflanze des Byzantinismus. Beim Durchblättern unserer illustrierten Zeitschriften meint man oft, unsere commandierenden Herren hätten nichts anderes mehr zu thun, als sich für die „Woche“ photographieren zu lassen, und die Menschen von heute nichts anderes, als diese Lappalien zu betrachten. Nun, vielleicht

wird durch diese Zeitschriften in Zukunft die Kunst entlastet. Denn bisher war unsere Denkmalplastik nur die in Stein gemeisselte, in Erz gegossene „Woche“. In Gottes Namen, auch unseren wirklich Grossen haben wir Denkmäler gesetzt, unseren Schutzgeistern, unseren Genien. Aber gerade diese Denkmäler sind nicht so, wie sie sein sollten, auch sind sie dadurch entwertet, dass wir den Abstand nicht hielten und neben die Grossen die Nullen stellten. Gewissen Denkmalconglomeraten gegenüber hat man ja fast den Wunsch, es möchten Centauren, wilde Urweltsgeister auf die Erde kommen und all diese feldhaubenbedeckten Marmorhäupter sich wie Schneeballen an den Kopf werfen. Es spricht aus unseren Denkmälern nur in sehr wenigen Fällen die Verehrung des Genius, sie zeugen mehr von der Knechtsnatur, der Lakaiengesinnung des Menschen, von seiner Sehnsucht nach Hoftiteln und Ordensbändern.

Was die Monumentalmalerei in Zeughäusern und Ruhmeshallen zu schaffen hatte, ist das logische Seitenstück. Einst hatten Fresken den Zweck, einen Raum zu schmücken, die harmonische Begleitung zur architektonischen Melodie zu sein. Jetzt sind sie, mag das Gebäude in griechischem, gothischem oder gar keinem Stil gebaut sein, einfach als Vignetten an die Wand gepappt. Jedes decorative Gefühl ist verloren, jede Absicht, schmücken zu wollen, liegt den Bildern fern. Nur ein geschichtliches Repetitorium, sehr gesinnungstüchtig gefärbt, wird abgehalten. Nur was uns auf der Schulbank gesagt wurde, wird nochmals eingebläut. Und mit ganz ähnlichen Werken füllten sich die öffentlichen Sammlungen, mit Bildern von Schlachten und Einzügen, Fürstenbegegnungen und Paraden, die über das Niveau

der gemalten Zeitungsnotiz nicht hinauskamen und, nachdem sie in Berlin den Geschmack verschlechtert, nach Breslau und Posen, nach Oppeln und Gnesen geschickt wurden, um in der Provinz ihre Mission zu vollenden.

Das war die Kunstpflege des Staates. Wie war die private? Nun, wir sind arme Schlucker. Bilder in unserem Hause zu haben, reichten die Mittel nicht aus, also galt es die Kunstpflege zu socialisieren. Ein Schreiben mit einem Meldereiter zu befördern, ist theurer, als wenn ich es, mit 10 Pfennigen frankiert, der Reichspost übergebe. Ein Bild zu kaufen ist theurer, als wenn ich es um 50 Pfennige in einer Ausstellung betrachte oder wenn ich Mitglied eines Kunstvereins werde. Diesen Erwägungen verdankten die Ausstellungen und Kunstvereine ihre Entstehung. Sie sind gleichsam die Leihbibliotheken der Kunst.

Als solche haben sie uns nützliche Dienste geleistet. Sie haben uns bekannt gemacht mit den Schöpfungen der Künstler, haben uns Gelegenheit gegeben, mehr bemalte Leinwand zu sehen, als die Menschen der vergangenen Jahrhunderte je hätten sehen können. Wenn nur der Vergleich mit der Leihbibliothek nicht auch sonst so zuträfe. Denn darüber wollen wir uns nicht täuschen, uns kein Mäntelchen vormachen: Wir giengen eigentlich gar nicht in die Ausstellungen, in den Kunstverein, um Kunst zu sehen, sondern die Bilder waren für uns nur Lesefutter, ganz hundsgemeine Anekdoten. Wir lasen den Inhalt einer Ausstellung wie die kleine Chronik einer Zeitung, wo Criminalnotizen mit Verlobungsanzeigen, Berichte über Hoffestlichkeiten mit solchen über Wirthshauskeilereien wechseln. Schon die

Titel: Historien- oder Genremaler, die sich die Künstler damals gaben, bezeugen, was für Anforderungen wir an sie stellten. Der eine malte Historien — nun dann lasen wir wieder Geschichte. Der andere malte Genre — nun, dann lasen wir Novellen. Das sogenannte Gemüth und der sogenannte Humor wurden ausschliesslich geschätzt. Je mehr es ein Genremaler verstand, den dummen August, den Clown und Reporter zu spielen, desto mehr wurde er verehrt. Selbst die Landschaftsmalerei war eine Ansichtspostkarte in Oel, eine goldrahmenumspannte Illustration der Handbücher Baedekers. Dass die Aufgabe der Kunst gar nicht die Einkleidung literarischer Ideen sei, dass sie ein eigenes grosses Reich bedeute, das Reich der schönen Formen und der edlen Linien, war eine unentdeckte Welt.

Und wo in Gottes Namen sollten wir das lernen? Gewiss, im Grunde braucht es nicht gelernt zu werden. Den Menschen von einst, die in künstlerischer Atmosphäre aufwuchsen, war das alles angeboren. Aber die Atmosphäre, in der wir aufwuchsen, war eben nicht künstlerisch. Auf dem Gymnasium lernten wir in der griechischen Grammatik sämmtliche unregelmässige Verben auswendig, ein Wort über griechische Kunst ward uns nie gesagt. Und was die Universität anlangt, so mögen ja heute die Verhältnisse anders liegen. Von mir selbst weiss ich, dass ich das Doctorexamen in Kunstgeschichte machte, ohne eine Ahnung von Kunst zu haben. Ich lernte die Biographien der Künstler auswendig, wie auf der Schule die unregelmässigen Verben, und als ich die ersten Ausstellungsberichte schrieb, stand ich vor den Bildern, wie die Kuh vor dem Berg. Ja, noch hilfloser wie die Kuh, denn das Eingelernte nahm mir sogar

den Muth der eigenen Ueberzeugung. Noch entsinne ich mich, dass ich mich damals des Kniffs bediente, immer die Bilder, die in der Mitte einer Wand hiengen, an erster Stelle zu nennen. Denn wenn sie an diesen Ehrenplatz gehängt waren, mussten sie doch gut sein, ein Vertrauen auf die Urtheilskraft der Künstler, das immerhin dem Kunstblinden noch am meisten frommt. Nun glaube ich aber nicht, dass ich unter meinen kritischen Collegen der einzige Dumme war. Den anderen gieng es gerade so. Und wenn die sogenannten Fachleute so wenig Empfindung hatten, wie war es vom Publicum zu verlangen. Gewiss, da waren Leute, die sich wirklich an Bildern freuten, die in die Ausstellungen giengen aus reiner Freude am Schönen. Doch nachträglich lasen sie in der Zeitung, dass gerade das Bild, das ihnen gefallen hatte, schlecht sei. Ludwig Pietsch sagte es. Also musste es wahr sein — der Deutsche hatte jederzeit vor der Druckerschwärze mehr Achtung, als ihr eigentlich zukommt. So wurde das bisschen Kunstfreude, das da und dort aufkeimte, wieder sofort meuchlings von dem Recensenten erstickt. Statt dem Publicum die Werke zu interpretieren, setzten sie sich aufs hohe Pferd und verhauten, wenigstens mit dem Federhalter, den Künstler. Selbst unseren Gelehrten kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, dass sie ihr redliches Theil dazu beitrugen, den Leuten die Kunst zu verekeln. Denn sie machten sie zu einem Fache wie Mineralogie und Statistik, wie Altprovençalisch und Sanskrit. Es war so unsäglich schwer, diese gelehrten Erörterungen zu verstehen, obwohl sie im Grunde oft nicht mehr enthielten, als das Recept eines Arztes, der einem Patienten ein Glas Wasser, nur dass es wie Medicin schmeckt,

unter der Etiquette Aqua pura verordnet. Und es war obendrein so überaus langweilig. Die ganze Kunst kam den Leuten langweilig vor, nur weil so langweilige Bücher darüber geschrieben wurden.

Die erste Aufgabe, wenn eine Wandlung eintreten sollte, war, die von den Gelehrten Abgeschreckten wieder herbeizuholen. Es musste gezeigt werden, dass die Beschäftigung mit der Kunst gar keine Sparte der Wissenschaft, kein Vorrecht von Fachleuten sei, sondern dass jeder die gleiche Veranlagung mitbringt, ja dass die Veranlagung desjenigen, der nie eine Zeile Lübke gelesen, oft grösser ist, als die des Gelehrten, der tausend Urkunden über Künstler veröffentlichte. Es musste gezeigt werden, dass man, um ein Bild zu geniessen, gar kein Kunsthistoriker zu sein braucht, dass es nicht um Fachobjecte, sondern um Menschenwerke sich handelt, die für jeden da sind, der eine Seele im Herzen und ein Auge im Kopfe hat. Es musste gezeigt werden: Kunst ist etwas Sinnliches, ganz wie die Musik. Es gibt hier Farbenklänge, Schönheiten der Linie, für die Ihr blind waret. Oeffnet Euer Auge, saugt den Duft der Werke in Euch ein, Kunst kann Euch viel Glück bereiten, wenn Ihr die Sprache verstehen lernt, mit der sie auf den Fasern unserer Seele spielt. An dieser Aufgabe den Sinn für Kunst zu wecken, habe auch ich, wie ich wohl sagen darf, mitgewirkt. Wenn ich in meinem Buch über die moderne Malerei manche, die als Götter verehrt worden waren, von ihrem Sockel herunterwarf und andere daraufstellte, so war das nicht die Freude des jungen Menschen am Zerstören und Meutern. Es war das Streben, die zu Ehren zu bringen, die trotz aller unkünstlerischen

Anforderungen, die Staat und Publicum an sie stellten, wirkliche Künstler geblieben waren. Es war das Streben, gerade an Kunstwerken, die keinen gegenständlichen Inhalt hatten, den Leuten zu zeigen, worauf es bei der Kunstbetrachtung ankommt. Es war das Bemühen, das formen- und farbenblinde Auge der Deutschen empfänglich zu machen für die Harmonie der Farbe, den Rhythmus der Linie.

Doch das ist immer noch wenig. Die Kunst bleibt noch immer etwas Kränkliches, mühsam Hingepäppeltes, Schwächliches, wenn sie nur in der Treibhausluft der Museen und Ausstellungen ihr Dasein fristet. Sie musste ihre Wurzeln ins Leben senken, auf die Strasse hinausgehen, Blut in sich aufnehmen, sich mit den Menschen verbinden. Es musste uns nicht mehr genügen, in Museen und Ausstellungen Schönes zu betrachten. Wir mussten das Bedürfnis bekommen, auch in unserem Alltagsleben von schönen Dingen umgeben zu sein.

Dass dieses Bedürfnis sich je wieder einstellen würde, war lange Zeit fraglich. Denn nur die sogenannte hohe Kunst, die irgendwelchen anderen Zwecken diente, hatten wir aus der Vergangenheit herübergenommen. Das sogenannte Kunsthandwerk, das nur schmücken will und früher von den nämlichen Leuten, die die Bilder und Statuen anfertigten, betrieben wurde, war hingesiecht, weil wir Anforderungen an den Schmuck des Lebens überhaupt nicht mehr stellten oder, wenn wir es thaten, doch so planlos, dass die Kunst daraus mehr Schaden als Nutzen zog.

Zunächst folgte auf die kahle Armseligkeit der

Biedermeierzeit die plüschblausammetrothe Talmi-Vornehmheit der Gründerjahre. Es war plötzlich in die Welt viel Geld, sehr viel Geld gekommen, und das Bedürfnis nach Repräsentation ward rege. So füllten sich die Wohnungen mit den Prunkstücken, in denen sich so seltsam die Unsolidität, der Parvenugeist jener Jahre spiegelt. Le bourgeois gentilhomme, das war die Signatur der Epoche, die Ausbildung der guten Stube begann. Das ist das Verächtliche, das Unangenehme an dem Kunstgewerbe von damals. Was uns verstimmt daran, ist weniger seine ästhetische Scheusslichkeit, als die unnoble Gesinnung. In unseren Denkmälern wagten wir nicht die Ideen des Jahrhunderts auszusprechen, sondern wir leierten katzenbuckelnd das „Heil Dir im Siegerkranz" ab. Ebensowenig gaben wir uns in unserer Häuslichkeit ehrlich als das, was wir sind, als einfache arbeitsame Menschen, stolz in dem Bewusstsein: „ehrt den König seine Würde, ehret uns der Hände Fleiss". Nein, wie alle Romane jener Jahre in adeligen Salons spielten, ahmten wir in unseren eigenen Salons das Höfische nach. Dass es Commerzienräthe gab, die sich künstliche Ahnengalerien anlegten, ist wohl Erfindung der Witzblätter. Aber das ganze Bürgerhaus ward eine Caricatur des Palastes. Dunkelrothe Plüschportièren wallten hernieder, Säulen erhoben sich. Feierliche Flügelthüren, viel zu gross für die Räume, erweckten den Eindruck, als sei hinter ihnen der Audienzsaal eines Monarchen. Plafonds, Thüren und Fensterstöcke waren mit Genien und Putten, den unglaublichsten Ornamenten überzogen. Nur schade, der ganze Zauber war falsch, imitiert, zusammengekleistert, Talmi. Das Gold war Cuivre poli, der Stein

Stuck und der Marmor Pappe. Alles war Hypothek. Aussen hui, innen pfui. Protziges Auftreten und dahinter Schulden. Ja, dass es bei der ganzen Geschichte sich überhaupt nicht um Kunstfreude, sondern um eine erzwungene Galavorstellung handelte, zeigten die Räume, die, keinem Gaste sichtbar — das verschleierte Bild von Sais — hinter der guten Stube sich ausdehnten. Hier war man Mensch, hier durfte man's sein. Da gieng der Mann im Schlafrock, die Frau in der Nachtjacke. Kam ein Besuch, so musste er wie im Vorzimmer eines Zahnarztes sich so lange mit den ausgelegten Prachtwerken beschäftigen, bis die Gnädige ihre Lockenwickel abgenommen hatte und die Krinoline der spanischen Königinnen angezogen.

Ein wenig hob sich der Geschmack, als in den nächsten Jahren auf das Protzige das Stilechte folgte. Es war damals die Zeit der Costümmalerei, und da diese Bilder vorzugsweise im 16. und 17. Jahrhundert spielten, brauchten die Maler das entsprechende Milieu. Also umgaben sie sich mit schönen alten Schränken und geschnitzten Truhen, mit alten Stühlen, Thonkrügen und altdeutschen Kronleuchtern, mit all den Stoffen, Waffen und Rüstungen, die sie nöthig hatten, um ihren Bildern das Gepräge culturgeschichtlicher Echtheit zu geben. Namentlich Makarts Atelier war ein Behälter des Feinsten, was das alte Kunstgewerbe schuf. Und in ein Maleratelier passt ja das alles recht gut. Der Maler braucht sein Arbeitsgeräth ebenso, wie der Gelehrte im Studierzimmer seine Bücher. Das Dumme war nur, dass wir auch diese Mode ganz gedankenlos mitmachten. Wie wir vorher die Fürsten imitiert hatten, imitierten wir jetzt die Maler. Auch wir

wollten, obwohl wir keine Costümbilder malten, entweder echt oder imitiert, die Möbel, wie sie die Maler als Beiwerk ihrer Costümbilder brauchten. Und so begann die Zeit, als der Bewohner das einzig stilwidrige Inventarstück seines Zimmers wurde, die Zeit der altdeutschen Weinstuben und der weniger altdeutschen Papierservietten, auf die Jost Ammannsche Landsknechte gedruckt waren, die Zeit, als wir unsere Briefe auf kaffeegetränktes Büttenpapier schrieben und unsere Visitkarten rothschwarz drucken liessen. Die unglaublichsten Opfer haben wir dem Stilgefühl gebracht. Wir zerquetschten uns die Finger an ornamentierten Thürgriffen, sassen uns wund auf sogenannten Luther-Stühlen, stiessen uns blaue Flecken an vorspringenden Leisten und Ecken — und merkten dabei gar nicht, was für barbarische Stillosigkeiten wir begiengen, schon indem wir im Gehrock, statt in Tricot und Schaube, in diesen Zimmern sassen oder indem wir altdeutsche Kronleuchter für Gas adaptierten und falsche porzellanerne Kerzen mit elektrischen Glühkörpern ausstatteten.

So war es damals. Sind wir jetzt viel weiter? Hat sich mit einem Schlag alles zum Besseren gewendet? Nun, ich glaube, man kann ja sagen. Man kann sagen, dass wir der kunstgewerblichen Bewegung, in der wir heute stehen, trotz aller Extravaganzen, die sie zeitigte und so schnell sie schon wieder zur Schablone führte, doch viel Schönes, Bleibendes danken.

Sie rief zunächst unser Zeitbewusstsein, unser Classenbewusstsein wach. Vorher hatten wir die fixe Idee, in einer anderen Zeit als der unseren leben, uns für etwas anderes ausgeben zu wollen, als wir wirklich

waren. Die neue Bewegung erinnerte uns daran, dass wir dem 20., nicht dem 16. Jahrhundert angehören, auch keine Fürsten, sondern einfache Menschen sind. Und indem sie uns das einschärfte, gab sie uns gleichzeitig den Sinn für die vernünftige Gestaltung der Dinge wieder. Vorher sassen wir, nur dass es nobel aussah, auf Sesseln, die dem Miniaturthrönchen Alexanders von Serbien glichen, schliefen in Betten, die mit ihren durchbrochenen Giebeln und gewundenen Säulen wie umgedrehte Renaissanceschränke aussahen, hatten Oefen um uns, die eher Grabmonumente schienen, wischten den Schmutz unserer Stiefel an Blumenbouquets ab, wenn wir über den Teppich der guten Stube schritten. Dass ein Stuhl ein Stuhl, ein Kleiderschrank ein Kleiderschrank und kein Schlitten, keine Kirchenfaçade zu sein hätte, diese so selbstverständliche Wahrheit war vergessen, und jetzt dämmerte sie endlich wieder auf. Das Einfache, Vernünftige, Logische verdrängte die aufgetakelte Nichtigkeit, den constructiven Wahnsinn.

Schön ist ferner, dass der Zusammenhang, zwischen den Künsten wiederhergestellt wurde. Denn die unglaubliche Stillosigkeit, die bisher unsere Wandmalerei, unsere Buchausstattung, ja alles verunstaltete, erklärt sich grösstentheils daraus, dass früher alles zersplittert war, der Maler nicht um den Baumeister sich kümmerte und dem Handwerker jede Verbindung mit dem Künstler fehlte. Nach langem Ringen ist diese unselige Kluft überbrückt. Künstler ist wie in den guten Epochen wieder jeder, der etwas kann, mag es um den Bau eines Hauses oder um die Ausstattung eines Buches, um ein Bild oder um ein Armband, um eine Statue oder eine Gürtelschliesse, ein Grabmonument

oder ein Schreibzeug sich handeln. Sogar der Universitätsprofessor — wenigstens wäre es sehr schön — bleibt mit seinen Studenten nicht im Hörsaal, hält ihnen nicht nur über hohe Kunst Vortrag, nein, er geht mit ihnen auch auf die Strasse, vor die Auslagen der Läden, lässt sie, statt lediglich Bilder, auch Cravatten und Lampen, Stühle und Damenhüte interpretieren.

Das klingt ja komisch. Wir sind so gelehrte Häuser. Und trotzdem scheint es mir wichtig, dass wieder die Freude an diesen Dingen kam. Denn schliesslich ist es doch das Leben, wovon die Kunst sich nährt.

Man denke sich die griechischen Thermen, die griechischen Gymnasien weg, und man streicht die hellenische Plastik. Man nehme an, die Damen der Renaissance hätten im Ramschbazar ihre Hüte und Kleider erstanden, so streicht man die Werke von Tizian, von Rafael, von Botticelli. Gewiss, wir sind stolz auf die deutsche Cultur des vergangenen Jahrhunderts, aber deshalb vergessen wir nicht, dass sie doch eine einseitig literarische war. Es war die Zeit, als der Deutsche im Ausland, als der bedürfnislose Schulmeister, der fadenscheinige Bücherwurm verspottet wurde, die Zeit, als wir absichtlich unleserlich schrieben, nur weil der Spruch sagte: docti viri male pingunt. Das hat sich heute geändert. Ausser dem Gehirn fangen auch die anderen Organe, die wir hatten verkümmern lassen, zu leben an. Wir gedenken der Riesen der Renaissance, die wie Leonardo Denker und Forscher, doch zugleich Virtuosen des Genusses waren. Wir wissen, dass alle Kunstpflege ein Begriffsleichnam bleibt, wenn sie nicht beim Nächsten, unserem

eigenen Körper, unserer eigenen Kleidung, den Dingen des Alltagslebens anfängt. Die Brille als Brille, die Brille als Zeichen der Gelehrsamkeit und soliden Gesinnung wird seltener. Der Besitz einer Zahnbürste und einer Nagelbürste gilt nicht mehr als Kennzeichen eines Gigerls. Jene Vorsteckhemden mit den Deckcravatten, jene Gummikragen und Papiermanschetten, die so lange im Ausland Kennzeichen des Deutschthums waren und sicher von den alten Griechen nie getragen worden wären, kommen immer seltener vor. Es scheint, das Princip des modernen Kunstgewerbes hat gewirkt: dass man solche Dinge nicht tragen soll, weil sie etwas Unechtes, Heuchlerisches, Täuschendes, die Vorspiegelung falscher Thatsachen bedeuten.

Damit komme ich zum Schluss. Denn das scheint mir überhaupt das Wesentliche, das Stolze an der ganzen Bewegung: das Princip der Ehrlichkeit. Nicht darum allein handelt es sich, dass jemand gut angezogen ist, denn er braucht, selbst wenn er eine geschmackvolle Cravatte trägt, kein feinerer Kerl zu sein als einer, der eine geschmacklose um hat. Nicht darum handelt es sich, dass ein junges Ehepaar sich die allermodernste Einrichtung bei van de Velde oder Keller und Reiner ersteht. Denn deshalb braucht es noch nicht geschmackvoller zu sein als die jungen Ehepaare von früher, die in einem anderen Geschäft sich eine Renaissance-Einrichtung leisteten. Eine Lehre aber, die das moderne Kunstgewerbe — wenigstens in den ersten Jahren der Begeisterung — auf sein Banner schrieb, wollen wir nicht vergessen. Schön ist nur das, was echt ist und ehrlich. Und diese Gesinnung müsste vom Kunstgewerbe auf alle unsere Anschauungen übertragen werden.

Denn nicht nur unser Kunstgewerbe war verlogen. Verlogen war unser Verhältnis zur Kunst, ja unsere Gesinnung überhaupt. Erinnern wir uns nochmals all der Denkmäler, für die wir in Reden und Zeitungsartikeln uns zu begeistern vorgaben und die uns im Grunde des Herzens gänzlich gleichgiltig waren. Erinnern wir uns nochmals all der todten Gedanken, für die wir in der Oeffentlichkeit uns erwärmten, während wir im Stillen darüber lachten, dann wird deutlich, dass wir der Kunst weit weniger durch unsere Gleichgiltigkeit als durch unsere Unehrlichkeit, unsere Halbheit schadeten. Kunstpflege ist wie alles Sache der Gesinnung. Nicht Aestheten braucht Deutschland, es braucht Männer, Männer, die in keiner Lage ihres Lebens den Vers vergessen, den sie in der begeisterten Studentenzeit so oft sangen: Wer die Wahrheit kennet und saget sie nicht, der ist fürwahr ein erbärmlicher Wicht. Seien wir solche Männer. Dann haben wir auch eine stolze mannhafte Kunst.

DER BERLINER BISMARCK

Berlin hat wieder ein Denkmal. Ich kenne es noch nicht, sah nur das Bild im „Tag". Also gelten diese Zeilen nicht dem Standbild, das möglicherweise etwas taugt. Sie gelten der abscheulichen Abbildung.

Heroencultus! Ein schönes Wort. Ich denke der Wandlungen, die in Frankreich die Gestalt Napoleons durchmachte. Den Zeitgenossen war er ein Mensch, der gewaltige, alles bezwingende Condottiere. Den Epigonen der Louis Philippe-Zeit ward er zum Gott. Zwerge, wollten sie beten zu einem Riesen; Träumer, sich berauschen an der brutalen Thatkraft eines Mannes, der — dem Verhängnis, einer Naturgewalt gleich — über Throne und Leichen dahinschritt. Der kleine Hut Bonapartes, der graue Rock des „petit caporal" ward ihnen ein heiliges Symbol, das Symbol einer sporenklingenden, übermenschlich erhabenen Vergangenheit. Diese Wandlungen spiegeln in der Kunst sich wieder. Gros als Zeitgenosse berichtete protokollarisch von den Kriegen und Siegen des Imperators. Raffet, der Nachgeborene, macht ihn zum Kriegsgott, zum gespenstischen Dämon, der um Mitternacht die grosse Armee besichtigt, zeigt ihn als

Riesenschatten, der über Frankreichs Boden schreitet, als „dernier rayon“, der in die Grauheit des Tages fällt.

Eine ähnliche Umwertung hat die Gestalt Bismarcks schon erfahren. Er ist uns nicht mehr, wie unseren Vätern, nur der Staatsmann, der Reichsschmied. Er ist uns noch weniger „des grossen Kaisers grosser Diener“, sondern wir blicken zu ihm empor wie zu einem Recken des Nibelungenliedes. Wie eine Heldengestalt der deutschen Sage muthet er uns an. Er bedeutet uns den Mann und die Kraft, den Genius und die Grösse schlechthin. Die deutschen Studenten sprachen es aus, als sie jene Säulen errichteten, deren heiliges Feuer über Deutschlands Gauen erstrahlt. Jene jungen Franzosen sprachen es aus, die den Entlassenen, als er Berlin verliess, jubelnd umdrängten und auf die verwunderte Frage der Berliner ihre Begeisterung mit den Worten erklärten: „C'est le génie qui passe!“

Also ist es schade, dass ein Künstler, der fast Bismarcks Zeitgenosse ist, das Denkmal ausführte. Das fühlt selbst derjenige, der das Original nicht kennt. Begas sagt im „Tag“, „er wisse sehr wohl, dass in der augenblicklichen Kunstströmung Abneigung gegen Allegorien herrsche; dass man eine Einfachheit liebe, die in den meisten Fällen ihren Ursprung in dem Mangel an Einfällen habe“. Nun, Einfälle, wie die hier verkörperten, hat jeder Oberlehrer gehabt. Die Lectüre jeder Bismarck-Biographie befähigt zum Entwurfe von Reliefs, die in „sinniger Weise das Werden und Wachsen des Deutschen Reiches schildern“. Die allegorischen Figuren der Sockel-Ecken — der das Reichsschwert schmiedende Siegfried, Atlas,

Germania und die in Staatsgeheimnisse vertiefte Sibylle — sind die bekannten Perücken, die einst imposant wirkten, als der grosse Bernini sie trug, aber nachgerade den Mottenfrass haben, verblichen und schäbig sind, wie jede Perücke, die zu lang gelegen. Tritonen und Nereiden hat Begas auf Lager. Sie werden für das Waldersee-Denkmal, mit dem er uns wohl nächstens erfreut, besser als für das Bismarck-Denkmal passen. Und die Bismarck-Gestalt selbst! Eins hat sie mir gezeigt; eins habe ich gelernt, und dafür danke ich dem Meister: Ich habe gesehen, was für ein grosser Künstler doch dieser Anton v. Werner ist.

Heiliger Antonius! Ich leiste Abbitte. Ich hatte geschrieben von Dir, dass Dir die geistige Fähigkeit mangle, mehr als blankgeputzte Stiefel und geputzte Knöpfe an einem grossen Manne zu sehen; hatte Deine Kunst als Casinokunst, Dich selber als Feldwebel bezeichnet; hatte Dir nachgesagt, dass Du Deine Helden mit den Augen der Wilhelmine Buchholz betrachtetest, das Heroische aufs Philisterniveau herabzerrtest. Und nun sehe ich, was für bedeutende Kunstwerke Deine „Kaiser-Proclamation“, Dein „Tod Kaiser Wilhelms“ sind. Selbst Deine Bilder der Siegessäule vermag ich zu würdigen. Du imponierst mir, weil von der reichen Tafel Deiner Kunst noch nach einem Menschenalter Brosamen abfallen.

Begas’ Denkmal hat Stil. Es hat Stil, weil es die erste Forderung aller Denkmal-Plastik erfüllt: zu der Umgebung zu passen. Die Denkmäler der Siegesallee und dieser Bismarck, sie sind Kinder desselben Geistes. Freilich, der Bismarck, der in unseren Träumen lebt, ist es nicht. Der war anderen Geistes; nicht

aus dem Pygmäengeschlechte, das sich ringsum breit macht. Jedes Lichtbild genügt, da steht er vor uns: gigantisch und urweltlich, eine teutonische Eiche, dem Zeus vergleichbar, der durch das Runzeln seiner Augenbrauen die Erde erbeben macht. An den Colleoni Verocchios, an Boecklins „Abenteurer“ denken wir. Und Begas' Verhältnis zu Bismarck ist das von Düntzer zu Goethe. Einen ordinären Kürassier-General gibt er in ganz derselben bramarbasierenden Pose, wie ihn der Bilderbogen von Scholz verewigt, auf dem er dem geknickten Thiers die Friedensbedingungen dictiert. Nicht einmal als Denkmal eines X-beliebigen kann das Werk genügen. Denn jeder antike Torso, jeder Torso Michelangelos lebt. Jedes Gewandstück, jede Falte ist ein Ding von ewiger Schönheit. Denkt man beim Begas-Monument sich den Kopf hinweg, so bleibt das Kleidergestell aus Castans Panopticum übrig. In der äusseren Form des Heroencultus persiflieren wir unsere Genien.

Es ist schade! Begas selber erzählt mit überlegenem Lächeln, wie schwer es ihm geworden sei, sich an der Concurrenz zu betheiligen. Denn für anerkannte Künstler sei solch erneuter Fähigkeitsnachweis eine verletzende Sache — wie wenn ein vortragender Rath vor jedem Vortrage noch einmal sein Assessor-Examen machen müsste. Nun, hätte er sich nicht erniedrigt, wäre Deutschland ihm dankbar. Denn das Bismarck-Monument, das wir haben wollen, kann erst ein Jüngerer schaffen. Für ihn wird Bismarck nicht mehr der Reitergeneral, auch nicht der Reichsschmied, der Handlanger sein. Er wird in das Werk etwas von dem hineinlegen, was Rodin seiner Statue Victor Hugos gab.

BRÜGGE

Taine vergleicht die Städte mit schönen Frauen. Sie hätten wie diese ihre Jugend, ihre Blütezeit und die Zeit des Welkens. Brügges Jugend war vor tausend Jahren. Das war die Zeit des Ritterthums, der heroischen Kämpfe. Mit Balduin I., dem Eisenarm, hebt die Reihe der flandrischen Markgrafen an, die im Orient für die Eroberung des heiligen Grabes fechten und zuhause vor dem Altar ihre Gegner erdrosseln. Von einem heisst es, er hätte 27 Menschen in einer verrammelten Kirche verfaulen lassen; von einem anderen, dass er seine Diener von den Zinnen der Burg hinabwarf.

Doch die Kreuzzüge brachten auch Geld, sehr viel Geld nach Brügge. Man knüpfte Beziehungen zu Spanien, zu Italien, zu Byzanz. So folgte auf die Zeit der feudalen Gewaltherrschaft die des communalen commerziellen Aufschwunges. Ein schlichtes arbeitsames Bürgerthum, ein Volk von Fischern und Tuchwebern übernahm die Geschäfte. Grosse Canalbauten wurden angelegt, die den Ort mit dem Meere verbanden. Und es dauerte nicht lange, da war Brügge das nordische Venedig, eine der bedeutendsten Handelsstädte der Welt. 150 Schiffe landeten täglich im Hafen. Veneziani- sche Gläser und chinesische Webereien, norwegische

Pelze und englische Wolle, irisches Kupfer und persische Teppichc, französische Weine und arabische Klingen, Genueser Olivenöl und afrikanische Datteln wurden umgetauscht gegen flandrisches Getreide und wallonische Rinder, Brabanter Spitzen und flandrisches Tuch. 17 Nationen hatten ihre Verkaufshäuser und Consulate in Brügge. Alle Dialecte der Welt wurden auf den Quais gesprochen. 250.000 Einwohner — enorm für ein Gemeinwesen des Mittelalters — zählte die Stadt. Auch die Monumentalbauten der Stadt entstanden in jenen Jahren: riesige Kaufhallen und stolze Gerichtsgebäude, gewaltige Kirchen mit himmelragenden Thürmen. Schon Pius II. Piccolomini schrieb, neben Venedig und Rom sei Brügge die schönste Stadt, und Johanna von Aragonien, von den flandrischen Damen begrüsst, sagte: „Ich glaubte mich die einzige Königin hier, ich sehe 600.“

Doch das bedeutet noch nichts gegenüber dem Glanz, der unter dem burgundischen Regime die Stadt umstrahlte. Auf den Erwerb folgt der Genuss, auf den plebejischen Nützlichkeitssinn die Zeit des raffinierten Geschmacks, der Delicatesse, der Zierlichkeit, der Grazie. Wohnhäuser entstehen, die in ihrer koketten Ueberfeinerung sich zu den Bauten der älteren Gothik verhalten, wie die Villen des Rococo zu den Schlössern des Barock. Ganz in Masswerk sind sie aufgelöst, an Thüren, Giebeln und Fenstern mit vergoldeten Statuen überreich geschmückt. Doch namentlich für die Malerei hob jetzt die Blütezeit an. Livres d'heures, Rittergeschichten und Sagen, von zierlichen Miniaturmalern illustriert, werden in den Bibliotheken gesammelt. Bilder, kleine aparte Bilder haben die zierlichen

Wohnungen zu schmücken. Und all die Perlen und Amethysten, Goldstickereien und Smaragde, die auf den Werken des Jan van Eyck Wamms und Schnabelschuhe der Herren, Gürtel und Coiffuren der Damen, selbst das Zaumzeug der Pferde zieren — sie waren nicht Phantasien eines Malers. Ganz Brügge glich damals einem grossen Juwelenkasten, einem Märchen aus „Tausend und eine Nacht“. Turniere und Bankette, lebende Bilder und Festzüge folgten in buntem Wechsel. Mit persischen Teppichen waren die Häuser behängt. Wein sprudelte aus Fontainen. Triumphbögen mit Hippogryphen, mit Greifen, Sphinxen, antiken Göttinnen erhoben sich. Stutzer in strahlender Rüstung, Pagen wie Cherubine, schlanke, blasse, goldübersäete Frauen, Prinzen aus dem Morgenland und nordische Pelzjäger bewegten sich über rosenbestreute Strassen. Hugo van der Goes besonders war für Karl den Kühnen dasselbe, was für den Moro Leonardo war. Er ordnete die Hoffestlichkeiten und Ballette, zeichnete die Costüme für die Maitressen seines Fürsten, entwarf die Theaterdecorationen und goldgestickten Standarten. Brügge, das arbeitsame, geldverdienende Brügge glich einer schönen ausgelassenen Frau, die athemlos, bebend von einem Ballfest, von einem Vergnügen zum andern eilt.

Freilich, die Müdigkeit kam. Das Herz schlug langsamer. Nur noch eine schöne leuchtende Abendröthe hatte den Himmel vergoldet. Mit 1470 beginnen die Jahre des Niederganges. Das grosse burgundische Reich, das den Schwerpunkt der Weltpolitik nach dem Norden verlegte, brach zusammen. König Maximilian, der Gemahl der burgundischen Maria und eine Zeitlang von den

Brügger Bürgern gefangen gehalten, liess, als er sich frei gemacht, die Rathsherren barfuss vor seinem Thron erscheinen und legte ihnen unerschwingliche Steuern auf. England riss den Tuchhandel an sich. Und namentlich — der Zwin, die grosse Lebensader der Stadt, versandete. Neue Canalbauten, die man auszuführen versuchte, verschlangen Millonen und versandeten wieder. Der Zorn des Herrn, meinten die Priester, habe die Stadt geschlagen. Also versöhnte man sich mit Gott und that Busse. Hugo van der Goes, der leichtlebige Freund Karls des Kühnen, gieng in das Kloster von Soignies. Die vornehmen Damen — ganz wie im Florenz der Savonarola-Zeit — thürmten ihre perlengeschmückten Baretts, ihre damastenen Kleider zu lodernden Scheiterhaufen zusammen. Doch auch die Busse war vergeblich. Immer mehr zog sich die See zurück und mit ihr das Leben. Die Handwerker wanderten aus, die fremden Kaufherren verschwanden. 5000 Häuser standen binnen Jahresfrist leer, obwohl der Rath, um Fremde herbeizuziehen, den Preis des Bürgerrechtes auf sechs Sous herabsetzte. Die Entdeckungen des Vasco de Gama, die des Columbus kamen. Brügge, noch Seestadt, hätte sich neue Welttheile erschliessen, unermessliche Handelsgebiete erobern können. Doch schon 1481 war es eine Stadt der Armen. Frierend und hungernd drängten sich die Leute bei den öffentlichen Brotvertheilungen zusammen. Brügge, das mittelalterliche Brügge, legte sich schlafen und überliess es Antwerpen, die Renaissancestadt zu sein.

Noch heute stehen die meisten Bauten, die einst die Stadt schmückten. Gleich der Marktplatz ist ein Festsaal wie die Piazza di San Marco. Wie eine mittel-

alterliche Festung liegt die Tuchhalle da mit ihrem Beffroi, wo einst das Milliardenvermögen der Stadt bewahrt wurde. Auf dem Burgplatze dicht dabei ist das Stadthaus, wo die Grafen von Flandern ihre Proclamationen erliessen und die Rathsherren die fremden Gesandten empfiengen; daneben die Stadtkanzlei, ganz prangend in Gold. Auch die Börse sieht man, wo die Rothschilds von einst die Course dictierten; man sieht die Residenzen der Kaufherren von Genua, von Spanien und Smyrna. Viele Strassennamen — Place des Biscayens, Place des Orientaux, Rue des Turques — erinnern an den alten Glanz. Brügge ist ein Hexenspiegel, der uns nach fünf Jahrhunderten ein Bild von der Grösse, auch der unbeschreiblichen Schönheit der reichen mittelalterlichen Städte gibt.

Doch das beachtet man kaum. Denn alle diese Bauten, einst so stolz und trotzig, haben etwas Dornröschenhaftes, Gedrücktes. Epheu rankt sich an den grauen Mauern empor. Sie stehen im Gegensatz zu den leeren Strassen und den armen Menschen. Man sieht nicht die Pracht von einst, nur das Leid von jetzt, hört nicht den Athem der grossen Stadt, nur das Röcheln von Sterbenden.

Gleich bei der Ankunft wird man von diesem herzbeklemmenden Gefühl gepackt. Nur Priester entsteigen dem Zug. Der Bahnhof ähnelt einer gothischen Kirche, der Kutscher mit seinem langen, bis oben zugeknöpften schwarzen Rock einem Leichendiener. Von einer patriarchalischen Wirtin, die eine Schwester der Margaretha Vydt des Genter Altarwerkes zu sein scheint, wird man im Gasthaus empfangen. Ein alter Kellner humpelt mit seinen Schüsseln wie ein Ministrant mit

dem Klingelbeutel daher. Und damit die Note ganz rein sei, sitzen an der Tafel keine jungen Leute, keine gesprächigen, lebenslustigen Menschen, sondern alte Damen, melancholisch und still.

Das Leben auf der Strasse kennt keine Bewegung, kein Hasten. Alte Männer, glattrasiert, wie aus dem Bild eines alten Meisters, sitzen beschaulich in der Sonne. Töpfe werden feilgehalten auf dem Markte, wo einst die Wunderwerke des Orients auslagen. Die Cafés haben Heiligennamen: Café Ste. Barbe, Ste. Anne, St. Antoine, und auch in den Buchhandlungen gibt es fast nur Religiöses. Ausser melancholischen Romanen, wie der „Bonne souffrance“ Coppées, Feuillets „Roman d'un jeune homme pauvre“ und Huysmans' „Sainte Lydwine de Schiedam“ liegt lediglich ein Cyklus „Les Saints“ aus: St. François d'Assise, Jean Baptiste de la Salle, St. Augustin de Canterbury, St. Bernard de Clairvaux, Ste. Gertrude, Ste. Clotilde, „Histoire d'une âme par la soeur Thérèse“. Die Glocken des Beffroi, die einst die Arbeiter zum Tagewerk riefen, klingen melancholisch wie Grabgeläute. In Trauerkleidern gehen die meisten Damen. Kleine Kreuze, wie sie die Nonnen tragen, Trauerhüte und Florschleier, Todtenkränze aus schwarzen und lila Perlen werden in den Geschäften verkauft. Aus den Fenstern der Häuser, über kleinen Paravents, schauen, die Brille auf der Nase, müde, verhutzelte alte Frauen heraus. Fragt man jemanden, so erschrickt er und antwortet leise, ohne eine Handbewegung, im Grabeston.

Wunderbar weltentrückt sind die quadratischen kleinen Plätze. Alte Kastanienbäume, alte Linden erheben sich. Auf einer Bank sitzt eine alte Frau in

langem, dickem, monumentalem Mantel, eine schwarze Haube auf dem Kopf, die Hände schwer auf einen schwarzen urthümlichen Regenschirm gestützt. Daneben hat eine Blumenhändlerin ihren Stand. Den Kopf lehnt sie gegen das Rad ihres Wagens, wie auf den Bildern der alten Meister die heilige Katharina gemalt wurde. Und die Blumen, die sie ausbietet, sind Friedhofsblumen, blasse Astern und Geranien, schwarzer Lorbeer und Strohblumen, woraus man die Todtenkränze windet. Namentlich das Gärtchen an der Liebfrauenkirche mit seinen gothischen spitzen Tannen, seinen Resedabeeten, weissen Georginen und Kapuzinerblumen wirkt in dieser Friedhofsstimmung so feierlich, als ob über die schmalen Kieswege Maria, ein Gebetbuch in der Hand, langsam wandelte. Und nach neun Uhr abends verstummt das Leben überhaupt. Nur noch ganz wenige Menschen, scheu und ängstlich, schleichen auf dem grossen Marktplatz einher, dessen Uhr man ticken hört, wie das Herz eines Kranken. Sind junge Mädchen darunter, so wirkt das fast satanistisch. Denn Liebe in Brügge — das wäre, als ob man mit einer Todten verkehrte, eine Madonna des van der Goes, eine Statue des Claus Sluyter umarmte.

Stärker wird noch die Friedhofsstimmung, wenn man aus dem Centrum der Stadt in die stillen Strassen der Umgebung einbiegt. Nun ist man in „Bruges la morte". Keine Läden gibt es, das Gras wächst auf dem Pflaster. Noch mancher gothische Palast erhebt sich. Doch nur im Untergeschoss hat ein Schreinermeister seine Werkstatt. Ein alter Mann, im Gebetbuch lesend, sitzt in der Hausthür. Sonst gibt es nur weissgetünchte Häuschen mit steilen Hühnertreppen,

die von der Thür gleich auf den Boden führen, mit kleinen zerbrochenen Fenstern, die nicht nach der Strasse, nach dem Hofraum gehen. Alles ist ausgestorben. Nein, dort oben, die schwarze Kapuze über den Kopf gezogen, in scharfer Silhouette sich vom Himmel abzeichnend, naht, als käme sie von einem Begräbnis, ein altes Weib. Und als aus der Seitenstrasse zwei andere einbiegen, ganz gleich gekleidet, den Rücken gebeugt von dem schweren schwarzen Tuchmantel, den sie zeitlebens trugen, als sie stehen bleiben und sich ansprechen, da wird die Hexenscene aus „Macbeth", die Kunst Kalckreuths, nein Minnes und Maeterlincks, lebendig. Es ist so dumm, dass wir in Kritiken von Stilisierung, von Archaismus reden. Fahrt doch nach Brügge. Da geht die Vergangenheit mit uns spazieren. Wir streifen ihren Arm, wir athmen sie ein. Alte Holzsculpturen sind lebendige Wesen. Man fühlt, dass Maeterlinck und Minne Naturalisten sind, nicht anders wie Liebermann und Zola.

Ganz Brügge besteht aus solchen Menschen, die aus der Vergangenheit übrig geblieben sind und ihr Ende abwarten. Ein Greis in Holzschuhen, schwerfällig gehend, bei jedem Schritt stehen bleibend, als ob ihm der Athem fehle, tritt an die alten Weiber heran. Ein Scherenschleifer sitzt unthätig bei seinem Wagen. Ein Haderlump kommt mit seinem Schubkarren vorbei und ruft in melancholischen, langgezogenen Tönen. Auf den Fensterbrettern stehen schwindsüchtige Blattpflanzen, von Leuten, die nichts zu thun haben, kindlich mit seidenen Schleifen geschmückt. Ein junges Mädchen schält Kartoffeln. Und es wird geklöppelt, geklöppelt. Darin besteht das Leben der

Brügger Frauen. Als Kinder bei den Apostolinerinnen haben sie das Klöppeln gelernt, und wenn sie sterben, legen sie das Schiffchen aus der Hand. Sie denken nicht, lachen nicht, lieben nicht. Sie machen Spitzen. Und wenn ein Kind, das die Fremden bemerkt hat, von der Arbeit aufsteht und bettelt, da ruft es die Mutter tadelnd zurück. Denn was kann Geld, was ein Almosen diesen Menschen nützen, durch deren Finger einst Millionen giengen; diesen Verarmten, die gar nicht wissen, dass das Leben anders sein könne, gar nicht den Wunsch haben, dass es anders werde.

Gerade dieses wunschlose, still ergebene Leiden übt eine beklemmende, herzzuschnürende Wirkung. All diese bettelnden kleinen Kinder haben etwas Vornehmes, Feines: Augen wie kleine Engel, zarte, blasse Gesichtchen. Man fühlt, dass das blaue Blut uralter Culturvergangenheit in ihren Adern fliesst. Sie sagen nicht: Streichhölzer, Herr Graf, mit Cocottenträumen im Köpfchen. Sie blicken nicht ingrimmig, hasserfüllt dem Fremden nach, sondern sie tragen ihr Leid so demüthig still und gelassen, wie es die schwachen Märtyrerinnen der alten Bilder thun, denen auch alle Erdenqual nur eine Prüfung, eine unabänderliche Schickung des Himmels war.

Auch die Landschaft hat dieses Ergebene, wunschlos Leidende. Es gibt keine Worte für die tiefe Melancholie, die über diesen Feldern, diesen Fluren liegt. Man geht zu den Stadtthoren hinaus, über die alten schönen Brücken. Da sieht man Wiesen, wo zerrissene Wäsche bleicht; Hügel mit verwitterten Windmühlen, die nur ganz langsam, ächzend und müde sich bewegen. Auf einer kleinen Aue, fast wie schlafend, weiden Kühe

und weisse Lämmer. Buben bemühen sich, einen Drachen fliegen zu lassen, doch er steigt nicht, fällt wie gelähmt zu Boden. Ganz überwachsen von Schilf, überzogen von Schlammgrün sind die Teiche. Man kommt durch Alleen, die wie die eines Friedhofes wirken, mit uralten Bäumen bepflanzt, Linden und Silberahorn, um die sich alte welke Schlingpflanzen winden. Ob es überhaupt einen Frühling in Brügge gibt? Die Blätter sind so gelb, so blass und saftlos, als hätten sie niemals eine Jugend gehabt. Am Abend besonders verwebt sich alles zu grossen mystischen Harmonien. Hollunder, wilder Wein und weisse Rosen umspinnen zerbröckelnde Mauern. Schwarz wie die Fluten des Acheron liegen die Sümpfe da, und die Canäle schlafen. Tausend buntbewimpelte Schiffe haben sie einst getragen. Nun sind sie verschlammt und trüb, in dickes Wassermoos wie in ein Leichengewand gehüllt. Da und dort liegt noch, leck und halbverfault, eine schwarze Barke. Ein leinwandüberdeckter zerbrochener alter Wagen hält verrostet am Ufer. Baufällige Häuser betrachten in den Fluten ihre sieche Schönheit. Und aus den Tümpeln strecken wie gespenstische Automaten weisse Schwäne ihren Hals empor — jene Schwäne, die der Legende zufolge eine Mordthat sühnen. Als 1488 Peter Langhals, der königliche Kämmerer, ermordet ward, gab Maximilian den Rathsherren den Befehl, dass bis in alle Ewigkeit Schwäne in den Gewässern Brügges zu halten seien. Minnewater, Lac d'amour heisst der grösste dieser Teiche. Einst war er der Schatzbehalter des Brügger Reichthums, der Ort, wo die Erzeugnisse des Orients verladen wurden. Caressierend und flüsternd trieben des Abends sich verliebte Paare an seinem Ufer umher.

Jetzt senken sich nur Trauerweiden schwermüthig in die Fluten — wie Frauen mit aufgelöstem Haar, die sich ertränken wollen — und die Beguinen des benachbarten Klosters schliessen erschrocken das Fenster, wenn ein junger Maler seine Staffelei und den Feldstuhl aufstellt.

Brügge ist die Stadt der Klöster. An allen Ecken und Enden erheben sie sich: das Kloster der Apostolinerinnen und der Barfüsserinnen, der Redemptoristinnen und englischen Fräulein. Die stille Eremitage der Beguinen ist das schönste von allen. Aus hellem Wiesengrün, auf dem mild und leise die Sonne spielt, erheben sich alte Bäume und überschatten kleine Häuschen, die mit ihren weissgetünchten Mauern bleich wie Todtengesichter uns anschauen. Tritt man in eines hinein, so sieht man alte Frauen, den Kaffeetopf neben sich unheimlich wie Wachsfiguren, beim Klöppeln sitzen. Manche scheinen schon todt. Denn ihre Gesichter gleichen Todtenmasken. Aber nein, sie leben. Nach jedem Zoll Arbeit, den sie beendet haben, erheben sie sich und schleppen sich auf Stöcken nach der Kirche in den Betstuhl. Und dort erlebt man die ganze alte Kunst. All diese Frauen mit den herben strengen Zügen, die da in schwarzem Gewand, die schwarze Kapuze über das weissleinene steife Kopftuch gelegt, betend am Boden knieen, sind liebe vertraute Bekannte aus alten Bildern. In jeder Kapelle liegt, auf Pergament schwarz, blau und roth geschrieben, ein altes Buch. Langsam geht jede hin, kniet nieder und liest laut. Ueber jedem Altar hängt ein Bild, das eine Greisin auf dem Todtenbette darstellt, ganz in Weiss gekleidet, ein Crucifix auf der Brust, einen weissen Kranz über die weisse Haube

gelegt. Daneben, wie ein Lebensflämmchen, das nur ganz leise flackert, brennt das ewige Licht. Und aus der Kirche tritt man in den Garten, der mit Buchsbaum und grünen Lebensbäumen, mit mageren blassen Rosen, Stiefmütterchen und Levkoien bepflanzt ist. Vor jedem Baum ist ein Holzrelief — eine Station aus dem Leidensweg des Heilands. Und die alten Frauen auf ihren Stöcken humpeln hin, knien nieder, bekreuzen sich und beten nochmals. Es gibt keine Brücke von uns zu dem Seelenleben dieser Menschen.

Doch ganz in Spitzenklöppeln und Beten geht die Thätigkeit der Brügger Nonnen nicht auf. Sie schauen auch dem Leben ins Auge. Sie pflegen Kranke. Wie kommt es nur, dass ganz Brügge einem grossen Krankenhaus gleicht? Sind es die Miasmen der Canäle? Bringt das Spitzenklöppeln die Schwindsucht? Ist es der „Zorn des Herrn“? Zur selben Zeit, als der Zwin versandete und der Handel hinsiechte, nahm das grosse Sterben seinen Anfang. Bald war es die Pest, bald ein schleichendes Fieber, das die Bevölkerung heimsuchte. Nur Kranken- und Siechenhäuser wurden seit dem Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts gebaut. Die Leute gaben ihr Letztes, um Betten für die Hospitäler zu stiften.

Wo man geht und steht, wird man an diese Krankheitsgeschichte erinnert. Die schwarzen niedrigen Pferdebahnwagen, die ohne Geleise über das Pflaster rollen, gleichen Sanitätswagen der freiwilligen Krankenpflege. Die Dienstleute in ihrem weissen Kittel sehen aus wie Krankenwärter vom rothen Kreuz. Die Obstverkäuferinnen tragen weisse Häubchen, wie sie in den Lazarethen getragen werden. Lazarethen gleichen auch die

weissgetünchten Kirchen, von denen manche so sinistre Namen, wie „Notre dame des aveugles", tragen. Krankenpflegerinnen der verschiedensten Orden eilen geschäftig durch die Strassen. Und auch die Frauen, die keine Samariterinnen sind, sehen in ihren langen Mänteln so aus. Ueberall sind Apotheken, an zahllosen Häusern Crucifixe, auf denen Maria mit ihrer weissen Haube einer barmherzigen Schwester gleicht. Die alten Männer, die sich auf Krücken daherschleppen, die kleinen Mädchen mit Klumpfuss, die blassen, klöppelnden Frauen — sie alle husten, husten dumpf und hohl. Und die Zahl der Krankenhäuser ist Legion. In der Rue Pré au moulin ist die Schmerzensbruderschaft, in der Rue des Carmes das Haus der Taubstummen, der Schwindsüchtigen und Blinden, am entgegengesetzten Ende die Poterie, das Hospital der Pestkranken und das Altmännerhaus von St. Hubert; dicht dabei das Hospital St. Julien, wo die Wahnsinnigen aufgenommen werden, und das Hospiz der unheilbaren Frauen.

Doch in alle diese Anstalten kommt der Fremde nicht. Nur das Johannes-Hospital besucht er, das grösste und ehrwürdigste der Brügger Siechenhäuser, das schon auf acht Jahrhunderte zurückschaut. Hier werden Kranke aller Art, auch solche, die gar nicht krank, nur arm und weltmüde sind, gepflegt. Man pocht an der verwitterten Pforte und schreitet an der Apotheke vorbei durch ein stilles Gärtchen. Einige der klöppelnden Frauen ähneln der Mutter Gretchens. Starr, wie versteinert sitzen sie da, nur mit dem Kopfe wackelnd. Andere sind blöde, lachen, schäkern und juchzen. Auch schwindsüchtige alte Männer, die weisse Mütze tief in das hohle Gesicht gezogen, lagern in Kissen gebettet

unter der alten Linde. Im Hofe nebenan arbeiten verkrüppelte Waisenkinder. Buben mit Kopfgrind, Mädchen mit grosser schwarzer Brille sind, den Rosenkranz abbetend, um die Oberin geschart. „Charité pour les pauvres malades“ steht auf der Büchse, die am Eingangsthor hängt. Es ist sehr viel Leid, viel herzzuschnürende Wehmuth. Gleichwohl empfindet man in Brügge nicht eigentlich das Schaurige der Krankheit, nicht das Ekelhafte, wie es Brueghel und die alten Spanier malten. Denn so viel stille Ergebung, so viel Glück und Seelenfriede ist in diesen Leuten, dass man meint, sie möchten es gar nicht anders, sie seien der Krankheit dankbar, die ihnen erlaubt, fern von der rauhen, rohen Welt zu sein. Und an Lebensbäumen und Rosenhecken, an Tragbahren und der schmucklosen Kirche vorbei kommt man durch lange dunkle Gänge, die wie die Kreuzgänge eines Klosters anmuthen, in weite, pfeilergetragene, grünlich- und weissgetünchte Säle, wo lange Reihen schmaler Betten, die vor langer, langer Zeit von mildthätigen Seelen gestiftet wurden, dicht nebeneinander stehen. Ueber jedem, wie eine Todesanzeige von der weissen Wand sich abhebend, hängt ein kleines schwarzes Crucifix. Auch alte Bilder sind da, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Schmerzen Marias oder das Martyrium zarter Jungfrauen darstellend. Krankenschwestern, die selbst krank aussehen, oft zum Verlieben schön, mit ihren feinen, vornehmen, vergeistigten Zügen, wandeln lautlos, gütig und mild von einem Lager zum andern. Ganze Stilleben von Watte, Leinwand und chirurgischen Instrumenten sind über die Tische gebreitet. In einem der Betten, rührend und hilflos schön, lag ein bleiches Mädchen. Auf dem Schosse hatte sie

ein Bilderbuch, in dem sie traumverloren blätterte. Eine Vase mit weisser Lilie stand daneben. Als ich vorbeikam, blickte sie auf, aus grossen, hellblauen, fragenden Augen. Und ich gieng weiter, um im Museum des Hospitals die Bilder des Hans Memling zu betrachten.

DÄNISCHE KUNST

In Kopenhagen ist eine Ausstellung, lehrreicher und feiner als die meisten, die unser ausstellungsreiches Jahr gebracht hat. Ein Jahrhundert dänischer Kunst! Das ist ein schönes Programm. Keine Werke, die der Zufall vereinigte, werden vorgeführt. Kein internationales Kauderwelsch erklingt. Es wird Heimisches gezeigt. In geschmackvoller Auswahl ist aus den Privatsammlungen Kopenhagens alles zusammengetragen, was das dänische Kunstschaffen des vergangenen Jahrhunderts illustriert. Mit liebevoller Sorgfalt ist es so geordnet, dass jeder beim Durchschreiten der Säle die geschichtliche Entwicklung überschaut. Und was das Dänischeste ist: das ganze Unternehmen, das doch auch ausserhalb der Landesgrenzen auf Interesse rechnen durfte, wurde derart discret behandelt, dass man in Deutschland davon überhaupt nichts hörte.

Gewiss, die Ausstellung bietet nichts, was den Eiligen anhält und den Sensationslüsternen fesselt, Dänemark ist kein Touristenland. Denn die Natur spielt hier nicht Theater, verblüfft und erschreckt nicht durch Brillantfeuerwerk und heroische Grösse. Alles ist bescheiden und schlicht; diese sanften Hügel, die das wellige Gelände umsäumen; diese Buchenwaldungen, Kleefelder und Wiesen; selbst die Sonnenuntergänge in ihrer hellgelben Bleichheit. Auch grossstädtische Attractionen, banale Vergnügungen fehlen.

Man braucht, um auf dem Lande zu sein, gar nicht nach Klampenborg und Skodsborg zu fahren. Kopenhagen selber gleicht einer stillen Villeggiatur. Kein Schreien, kein Wagengewühl, kein Hasten. Tausende bewegen sich abends auf der Promenade von Tivoli. Und doch wie lautlos ist alles, wie ernst und vornehm. Es wird nicht an die Gläser geklopft, nicht gelärmt und gestritten, auch nicht breit gelacht. Still und versonnen lauscht man Schattenspielen, den milden, leisen Bewegungen des versonnenen Pierrot. Selbst die Musik hat etwas Leises, Gedämpftes, wie ein melancholisches Schlummerlied. Und dieses Stille, Gedämpfte, melancholisch Verträumte ist auch die Grundnote der dänischen Kunst.

In der Pariser Centennale des vergangenen Jahres stand man auf einem Schlachtfeld. Blutströme fliessen. Die Marseillaise erklingt. David, der Revolutionsmann, stürmt die Insel der Cythere. Und kaum hat er gesiegt, kaum ist das Banner der Antike entrollt, bäumen schon die Romantiker gegen das Joch des Classicismus sich auf. Lodernde Leidenschaft, sprühende Farbe folgt auf die marmorne Ruhe. Dann wieder ein Scenenwechsel. Denen, die als Verehrer der Vergangenheit die Bravourarien der Weltgeschichte vorgetragen, stellen sich die gegenüber, die das Recht der Gegenwart fordern. Bauern und Strassenarbeiter, rauhe plebejische Gestalten, treten an die Stelle der historischen Grössen. Erst ist für die Farbenanschauung Caravaggio, der Armeleutmaler der Barockzeit, massgebend. Dann siegt Manet über Courbet, Hell über Dunkel. Eine Malergeneration bekämpft die andere. Der Krieg ist der Vater aller Dinge — scheint die Devise der französischen Kunst.

Der dänischen Malerei sind all diese Kämpfe

fremd. Alle dramatischen Höhepunkte fehlen. Mag anderwärts Linie oder Farbe, Pleinair, Galerieton oder Luminismus herrschen — das macht sie nur mit, unwillkürlich und unbewusst, wie man den Kleiderschnitt wechselt. Wert für den Maler hat die Technik nur insofern, als sie ihm ermöglicht, sich auszusprechen. Und das, was der Däne sagt, ist stets fein und leis, stets die Variante eines einzigen Themas. Die Liebe zur Heimat, zum kleinen dänischen Land, durchwärmt und durchzittert still verschämt alle Bilder. Ganz wie im Holland der Rembrandt-Zeit, nur noch rührender, schmerzlicher. Denn die altholländische Kunst war ein Erzeugnis weltfrohen Selbstbewusstseins und behäbigen Schlemmerthums. Man verherrlichte die Heimat, die man dem Feinde ertrotzt; verherrlichte das Leben des Alltags, weil es so wohl that, nach den Kämpfen von früher sich so wohlsituierter Ruhe zu freuen. Dänemark machte den entgegengesetzten Weg, als das Holland von damals. Das einst so grosse, mächtige Reich ward immer bedeutungsloser, kleiner. Aus dem Acteur der Weltgeschichte ward der stille Beobachter. So erklärt sich der Hauch leiser Melancholie, der alle dänischen Bilder durchweht. An das Stück Erde, das man ihm liess, klammert sich der Däne mit rührender Zärtlichkeit an. In seinen vier Wänden nistet er sich ein, unthätig, träumend. Jeder Waldwinkel, jede Zimmerecke ist geheiligt, alles von wehmuthvollen Träumen umwoben.

Bei den Aelteren vom Beginne des Jahrhunderts kommt dieses Thränenschimmernde noch nicht rein zum Ausdruck. Die zeichnerische Straffheit und helläugige Klarheit, die der Classicismus forderte, steht im

Widerspruch mit dem verschwommenen, nebelhaft feinen Empfinden. Doch die Hauptnote der dänischen Kunst wird schon damals angeschlagen, ihr Grundthema festgestellt. Es war, als Eckersberg lebte, die Zeit der antiken Maskerade, die Zeit, als Priamus und Achill, Leonidas und Brutus die Geister beherrschten. Auch Eckersberg hat solche Maschinen gemalt, doch nur pro forma, um den akademischen Anforderungen zu genügen. Seine Heimat, selbst während er in Italien weilte, blieb Dänemark. Er sucht sich in Rom Partien, die ihn an den Norden erinnern: lauschige Wiesen, weite Ebenen, grüne, zittrige Bäume, die sich in kalt-klaren, hellen Himmel erheben. Und er malt, in die Heimat zurückgekehrt, Naturausschnitte von einer Schlichtheit und Zartheit, die in jenen Jahren heroischer Landschaftsmalerei ganz unerhört sind. Weiss, Hellgrün und Grau — kein anderer damals hatte diese vornehmen Harmonien. Kein anderer wählte so kühn — fast in japanischem Sinne — das Motiv. In seinen Marinen glitzern und schäumen die Wogen. Man fühlt, das Wasser ist eisig; schneidig kalt die Luft. Der schwarze Leib eines Schiffes und die weissen Segel, das kalte, stahlblaue Wasser und die dünndurchsichtige Luft ergeben eine Farbenharmonie von unbeschreiblichem Zauber. Und wie er in solchen Landschaften — trotz aller zeichnerischen Präcision — an Corot und Manet anklingt, steht er in seinen Bildnissen auf gleicher Höhe mit Ingres. Welche Verheerung richtete in Deutschland der Idealismus damals an. Wie fad ist Stieler, wie blöd jene Schönheitsgalerie, in der alle Köpfe sich gleichen. Eckersberg, stolz und ehrlich, kennt weder Retouchen noch erlogene Grandezza. Er malt die Damen mit dem Strickstrumpf,

die Herren am Schreibtisch, die Kinder beim Spiel. Mit der psychologischen Analyse ist eine Milieuschilderung von unbeschreiblicher Feinheit verbunden. Uns Deutschen erzählen keine Bilder von der Cultur jener Zeit, der das Weimarer Goethe-Haus angehört und an die unser Kunstgewerbe wieder mühsam anknüpft. Die gleichzeitige dänische Cultur lebt in Eckersbergs Werken fort, und alles Gute, was Lichtwark an den Hamburger Malern von damals preist, war das Ergebnis ihrer dänischen Schulung.

An Vielseitigkeit reichte von den Späteren keiner an den Meister heran. Aber was sie alle von ihm erbten, war sein treuehrliches Naturstudium, seine phrasenlose Schlichtheit. Eddelien, Küchler, Rörbye, Bentz, Roed und wie sie alle heissen — man hat von ihren Werken das Gefühl, als hätten sie die Malerei gar nicht zum Broterwerb, nur zu ihrer eigenen Freude, zur Freude ihrer Angehörigen betrieben. Denn sie wenden sich nicht an das Publicum. Sie sprechen nur mit sich selbst, stellen sich dar, wie sie Landpartien machen oder, die Renommierpfeife qualmend, im Tabakscollegium künstlerische Zukunftspläne schmieden; malen ihre Grosseltern, ihre Onkel und Tanten und die hübsche Schwester. Ziehen mit dem Farbenkasten vor die Thore der Stadt, in den Thiergarten, an den Hafen hinaus. Viele sind jung verstorben und wirken in ihren Bildern nur wie gute Jungen. Gleichviel liegt in diesem knabenhaften Enthusiasmus, in diesem stillen Familiensinn ein ganz eigener Reiz. Man denkt an die Bildnisse, die der junge Rembrandt von sich selber, seinem Vater, seiner Mutter malte, und hienge ein Lenbach'sches Porträt in der Nähe, so würde es trotz aller Tonschönheit neben den

feinen Seelenbekenntnissen der Dänen als Erzeugnis manierierter Schablonenkunst auffallen.

In Köbke besonders, dem mit 38 Jahren verstorbenen Meister, hat sich die Kraft der Eckersberg-Schule gesammelt. Ein Porträtist ohnegleichen, schritt er auch als Landschafter um Jahrzehnte der Kunstentwicklung Europas voraus. Manche seiner Bauernbilder lassen an Leibl, manche seiner grün-weiss-grauen Landschaften an Trübner denken. Die Poesie der Vorstadt malte er zu einer Zeit, als man anderwärts dem Allerentferntesten, Allerprunkvollsten nachlief. Da ist eine ärmliche graugrüne Wiese, wo eine Wäscherin ihr Linnen ausbreitet; ein staubiger Feldweg, der sich in der Ferne verliert; ein altes Gehöft, wo ein Bauernkarren halt macht. Das haben ja tausend andere später besser gemalt. Gleichwohl ist lehrreich zu sehen, dass die dänische Malerei instinctiv den Weg gieng, den die des übrigen Europa erst einschlagen konnte, nachdem sie einen Berg ästhetischer Doctrinen beseitigt hatte.

Spurlos gieng natürlich auch an Dänemark die Reiseromantik jener Jahre nicht vorüber. Besonders Rom, wo der grosse Thorwaldsen den Haupttheil seines Lebens verbrachte, war der Traum aller jungen Maler. Hier haben Ernst Meyer, Constantin Hansen und viele andere ihre schönsten Jahre verlebt. Hier fühlten sie sich als Künstler. Hier lebten sie sich aus. Von Italien, von der seligen Rapin-Zeit träumten sie, wenn sie später als alte Herren wieder in ihrer nordischen Heimat sassen. Doch ganz rührend ist, wie wenig sie von der classischen Kunst berührt wurden. Schwind, der ebenso blondgermanisch, ebenso dickfellig war,

schrieb von Rom, das Schönste seien die Osterien, wo man in der Nacht sitze, trinke und rauche. Aehnlich war die Reiseromantik der jungen Dänen. Constantin Hansen hat sie gemalt, wie sie theetrinkend und pfeifenqualmend in ihrer Werkstatt zusammensitzen, vom Balkon auf die ewige Stadt herabblickend. Und was sie dort sahen, ähnelt dem, was heute auf die Ansichtspostkarten gedruckt wird: Lazzaroni und Maronibuben, Processionen und hübsche Mädchen aus Trastevere, die unter rothem Kopftuch lustig hervorlachen. Auch Veduten der Villa Albani, des Colosseums, der pontinischen Sümpfe malten sie — so grün, kalt und frisch, als ob es Scenerien aus Kopenhagen, Partien aus dem Thiergarten wären. Nirgends verleugnet sich das dänische Temperament. Franciscaner träumen in der Sonne. In den Osterien geht es so still zu, wie in den dänischen Kneipen. Alles träumt und faulenzt, alles schläft und gähnt. Bewegung und Lachen gibt es nur bei einem — bei Marstrand.

Es ist seltsam, wie sehr dieser Maler aus dem Rahmen der dänischen Kunst herausfällt. Schon seine italienischen Bilder sind ein Hexensabbath. Da wird die Tarantella getanzt. Esel gehen durch. Braune Burschen stechen sich mit Dolchen wegen einer herzlosen Schönen. Später brennt er in seinen Bildern zu Holbergs Komödien ein ganzes Feuerwerk von Espritraketen und launigen Einfällen ab. Zunächst ärgert man sich über diese unverhoffte Dramatik. Marstrand wirkt unter seinen Landsleuten wie der Angehörige einer anderen Rasse: als ob in der Gesellschaft stiller Menschen plötzlich jemand schreit und laut auflacht; als hätte ein Engländer vom Schlage Hogarths sich in das Reich Hamlets verirrt.

Doch die Erinnerung an Hogarth zeigt auch, worin die eigenartige Grösse des Meisters liegt. Satiriker mit dem Pinsel gab es allerwärts. Marstrand in seiner meisterhaften Art, die Charaktere auf ihre Grundnote zurückzuführen, Stumpfsinn, bäuerischen Stolz, Bosheit, Verschlagenheit in wenigen entscheidenden Strichen zum Ausdruck zu bringen, hat nur in Hogarth oder dem alten Breughel seinesgleichen. Auch ist die Satire nicht sein einziges Feld. Er hielt die träumerische Ruhe der Lagunenstadt in unbeschreiblich feinen Werken fest hat Kopenhagener Familienbilder — kleine Geburtstagsscenen und musikalische Soiréen — mit wunderbarer Intimität gemalt.

Eine „Einkehr ins Volksthum", wie der deutsche Kunsthistoriker das nächste Capitel überschreibt, war also in Dänemark nicht nöthig. Während bei uns jahrzehntelang gelehrt wurde, dass das moderne Leben keinen Stoff für Kunstwerke biete, hatten sich die Dänen von jeher an das Vertrauteste, Nächste gehalten. Der Stoffkreis veränderte sich nicht, er erweiterte sich nur, indem man von der Schilderung der Kopenhagener Bürgerkreise auch zu der des Landlebens übergieng. Vermehren, Dalsgaard und Exner — sie haben für Dänemark dieselbe Bedeutung, wie für Deutschland Knaus, Vautier und Defregger. Ja, dem modernen Geschmacke stehen sie näher als diese, weil ihnen alles Novellistische, Anekdotische fremd ist. Ihre Bilder sind einfach, sehr einfach. Eine Bäuerin sitzt arbeitend in stiller traulicher Stube. Kinder sammeln am Strande Muscheln. Ein alter Seemann blickt schwermüthig über das Meer hinaus. Es wird nicht gewitzelt und gespöttelt, nicht nach akademischem Recept componiert. Nicht

die Haupt- und Staatsactionen des Lebens malen sie, sondern die Poesie der Gewohnheit, versenken sich in das Kleine mit jener stillen Freude, die wir an Pieter de Hooch, an Jan Vermehr bewundern. Selbst ihre technischen Qualitäten imponieren. Vermehren in seinen ländlichen Gehöften streift an den Amateurgeschmack Pettenkofens. Manche von den Bauernstuben Exners mit dem scharfen hellen Licht, das über die Kopftücher der Bäuerinnen, die Tischplatten und Geräthe huscht, gleichen Arbeiten Leibls.

Einfach, schlicht und discret sind auch die Landschaften. Gerade damals lockten Dampfschiff und Eisenbahn unsere deutschen Künstler in die fernste Ferne hinaus. Sie durchstreiften Palästina und Amerika, Norwegen und die Schluchten des Himalaya. Theodor Hildebrandt machte seine Reise um die Welt, um alle Glanzstellen des Kosmos zu fixieren. Die Dänen folgten ihrem künstlerischen Empfinden, nicht den Rathschlägen Bädekers. Sie blieben im Lande und malten Liebes, Vertrautes, keine Effectstücke, die kalter Neugier, banalem Bildungsdrang dienen sollten. Daher wirken ihre Bilder auch so traut und lieb: als ob man während des Sommeraufenthaltes am Fenster stehe und in die lachende, grüne Welt hinausblicke. Keine blutrothen Sonnenuntergänge, kein Alpenglühen, keine Eisfelder und blauen Grotten gibt es. Grün, fast nur Grün in allen Nuancen dominiert. Auch das ist seltsam. Anderwärts brauchte man Jahrzehnte, um zu sehen, dass ein Baum, eine Wiese grün sei, da der historische Geschmack verlangte, dass die Bilder auf den Butzenscheibenstil, den braunen Galerieton der alten Holländer gestimmt würden. Die Dänen, nicht in die

Vergangenheit, sondern um sich blickend, sind als die ersten Poeten des Grün zu feiern, weit mehr als die Fontainebleauer, die mit ihnen verglichen als „schwarze alte Meister“ erscheinen.

Alle aufzuzählen ist unmöglich. Schon 1852 starb Dankwart Dreyer, ein ganz merkwürdiger Künstler, der weissblühenden Hollunder und grüne Wiesen, alte Brücken und glitzernde Bächlein mit wunderbarer Feinheit malte. Dann kamen die drei, die als die Classiker der dänischen Landschaftsmalerei verehrt werden: Skovgaard, Rump und Kyhn. Skovgaard ist der Maler des Wassers, jener stillen Buchten, in denen schöne grüne Bäume sich spiegeln. Und erstaunlich ist, wie er diesen Wasserspiegel malt, wie er es versteht, den hellen Körper eines badenden Jungen als hübschen Farbenfleck in das Grün zu setzen oder stahlblaue Weiher, perlgraue Himmel und hellgrüne Wiesen auf eine herbwürzige Harmonie zu stimmen. Vor den Werken Rumps denkt man an Karl Haider. Es sind meist Waldlichtungen mit alten Buchen, in deren Krone die Sonne spielt oder sanfte Hügel mit jungen Holzungen, deren zartgrüne Blätter sich apart von dem Dunkelgrün des Bodens absetzen. Kyhns Reich ist mehr der Himmel als das Land. Weite bleichgrüne Ebenen malt er und weissgraue Wanderwolken, die langsam einen kalten, stahlblauen Himmel durchziehen. Auch jene Stimmung des Herbstes, wenn die Bäume sich entlauben und die ersten gelben Blätter den Boden decken, hat in ihm einen feinen Interpreten. Gleichzeitig trat Lundbye auf, der dänische Troyon, in dessen Werken sich die stille Ruhe der Natur und das philosophische Sinnen der Rinder zu grossem träumerischem Accord vereint.

Melbye, Larssen und Sörensen malten ihre prächtigen Marinen. Kurz, es blühte in Dänemark damals eine „Schule von Fontainebleau“. Zu internationaler Berühmtheit konnten es die Maler nur deshalb nicht bringen, weil sie in einem so abgelegenen Ländchen lebten.

Diese Abgeschlossenheit endete in den Fünfzigerjahren, als die Aera der Weltausstellungen anhob. Dänemark hatte den Ehrgeiz, auf der Arena vertreten zu sein, und das Ergebnis war ein grosses Fiasco. Alle ausländischen Kritiker, an Prunk- und Spectakelstücke gewöhnt, waren einig in der Ansicht, dass der dänischen Malerei sowohl die grossen Ideen wie die malerischen Feinheiten fehlten. Den Dänen selber erschien ihre Kleidung zu bescheiden und schlicht. Kopfüber stürzten sie sich in den Farbentopf, suchten malen zu lernen, breit, saftig und prunkvoll. An die Stelle der kleinen Bilder traten grosse, von jenem Riesenformat, das die internationalen Jahrmärkte forderten. Von den bescheidenen Scenen aus dem Alltagsleben gieng man zu anspruchsvollen Geschichtsbildern über, da nur sie die Möglichkeit gaben, üppige, prunkende Farben zu mischen, wallende Portièren, sammtene und seidene Costüme schillern zu lassen. Und es ist kein Zweifel, dass diese Durchgangsphase nothwendig war, dass unter den vielen geschickten Malern, die Dänemark jetzt hervorbrachte, auch einige sehr feine Künstler sind.

Besonders gilt das von Zahrtmann. Eine Historienmalerei wie diese kann auch lieben, wer Piloty hasst. Es ist dänisch, dass Zahrtmann nie daran dachte, Modelle als Galilei oder Milon, Columbus oder Wallenstein vorzuführen, dass er nicht x-beliebige historische

Dunkelmänner ausgrub, sondern auf eine engbegrenzte Epoche seiner vaterländischen Geschichte, fast auf eine einzige Figur sich beschränkte, die ihm, wie jedem Dänen, lieb und wert war. Eleonore Christine, die Gemahlin Ulfelds, ist seine Heldin, deren starkes Leben und schweres Sterben er schilderte, ohne rührselige Pathetik, ohne falschen Prunk, ernst, wahr und einfach. Und denselben kraftvollen Realismus, dem alles Theatralische, Idealisierende fernbleibt, zeigen die anderen Werke. Mag er Scenen aus Shakespeare, der römischen Verfallzeit, dem dänischen Rococo darstellen — sie haben jene „volle, sichere Gegenwart", die Goethe als Kennzeichen aller echten Kunst ansah.

Sonst sei Schou genannt, ein junger, mit 29 Jahren verstorbener Meister, der, wenn er länger gelebt hätte, wohl einer der grössten seines Landes geworden wäre. Es sei Otto Bache genannt, der namentlich Pferde in mächtigen, lebensgrossen Bildern schneidig malte. Im übrigen steht man dieser Phase dänischen Kunstschaffens heute gleichgiltig gegenüber. Bei aller Anerkennung der technischen Verdienste der Maler glaubt man doch zu finden, dass sie im Verkehr mit dem Ausland ihr Bestes einbüssten. Bloch ist überaus vielseitig. Doch in seinen religiösen Bildern sieht er aus wie Munkácsy, in seinen Historien wie Piloty, in seinen Mönchsbildern wie Grützner. Wilhelm Rosenstand malte italienische Carneval- und Pariser Brasseriescenen — geschickt, aber unpersönlich. Helsted und Thomsen brachten in die Genremalerei jene witzigen Pointen, die das Oelbild zum Feuilleton machen. Die Porträtmalerei (August Jerndorf) strebt nach repräsentierender Würde, arbeitet mit Bärenfellen und sammtenen Vorhängen, mit schlechtem

kunstgewerblichem Beiwerk und den ominösen Büchern, die im Salon der Photographen aufliegen. Selbst die Landschaften von Gottfried Christensen und Christian Zacho wirken trotz ihres grossen Formats innerlich klein neben den empfindungsvollen Werken der Aelteren. Man arbeitete auf den Effect, gegen den Strich des dänischen Temperaments. Zwischen den Künstler und die Natur ist die Rücksicht auf den Ausstellungsbesucher getreten. Das Streben, dem Ausland es gleichzuthun, hat zu einer Allerweltskunst geführt, und wieder dänisch wurde man erst dann, als die Kunst ganz Europas in die Bahnen einlenkte, die, den Jahrzehnten vorauseilend, der alte Eckersberg gieng.

Diese Bekanntschaft mit dem französischen Impressionismus erfolgte in Dänemark sehr früh. Denn die literarischen Beziehungen zu Frankreich waren jederzeit eng. Und gute französische Kunst gab es bei Jacobsen zu sehen. Was dieser Kopenhagener Bierbrauer für das Kunstleben seines Landes that, ist unschätzbar. Er hat Antiken gesammelt und französische Plastik, die feinsten alten Dänen und die apartesten Impressionisten; hat ein eigenes Haus für seine Sammlung gebaut und die Thür für jeden geöffnet, den Sinn für gute Kunst in das Volk getragen. So konnte die Geschmackswandlung, die anderwärts mit so viel Kämpfen verbunden war, sich in Dänemark ganz still vollziehen. Die Menge war geschult, und den Malern ward der Anschluss an die neue Bewegung umso leichter, als für Dänemark dies Neue ja nur die Wiederaufnahme eines vergessenen Alten bedeutete. Das Jahrhundertende vollendete, was der Jahrhundertanfang erstrebt hatte. Auf feineren, besseren Instrumenten spielte man von neuem die

Melodien, die auf schrilleren, härteren schon die Grossväter spielten. Die letzten Consequenzen des Impressionismus zu ziehen, den Franzosen überallhin in ihren kühnen Experimenten zu folgen, lag also nicht im Programm. Der Däne liebt die hastige Geberde, die laute, sich überstürzende Rede nicht. Also lag es ihm auch fern, blitzartige Momente fixieren zu wollen oder sprühenden Lichtphänomenen nachzugehen. Meister wie Monet und Degas, von denen die Schweden so viel lernten, konnten den dänischen Malern nichts sagen. Eher könnten Bastien-Lepage, Cazin und Carrière als ihre Führer genannt werden, wenn es überhaupt richtig wäre, eine Farbenanschauung, die sich aus der Natur des Landes ergab, auf den Einfluss eines fremden Meisters zurückzuführen.

Wie vor hundert Jahren ist heute die dänische Malerei eine vornehme, stille Kunst. Wie damals hat sie, im Leben wurzelnd, doch eine mimosenhafte Scheu vor allem Rauhen, Plebejischen. Jene grossen Armeleutbilder, die anfangs allerwärts vorherrschten, wurden in Dänemark nicht gemalt. Selbst das Strassenleben wird gemieden. Denn man liebt nicht die Bewegung, nur die Ruhe, nicht die hastende Arbeit, nur sinnendes Träumen. Junge Mütter sitzen an der Wiege ihrer Babies. Ein kleiner Bube schaukelt sein Schwesterchen. Ein krankes Mädchen blättert im Bilderbuch oder betrachtet eine Blume. Eine alte Frau setzt sich die Brille auf, um einen Brief zu lesen. Besonders die Stunde der Dämmerung ist beliebt, wenn die Petroleumlampe ihr mildes Licht verbreitet, die Cigarette dampft und das Wasser im Theekessel brodelt. Wie gemüthlich sind dann diese Zimmer mit den grünen Blattpflanzen und den

traulich altväterischen Möbeln. Wie lässt sich träumen, wenn das Feuer im Ofen summt und der Regen leise gegen die Fenster schlägt. Aehnliches auszudrücken hatten schon die Alten versucht, doch sie blieben trocken und hart. Jetzt passt zu dem traumhaften Empfinden, den nebelhaft verschwommenen Gefühlen auch das schummerige Licht, das den Dingen ihre Realität, ihre Schwere nimmt, sie zu Traumgebilden, zu Schemen macht.

Naturgemäss stimmt das nicht für alle. Die Kunst eines ganzen Landes kann nicht in das Prokrustesbett eines einzigen Sentiments gespannt werden. Engelsted und Henningsen malen Zeitungsnotizen, ähnlich denen, die in Frankreich Jean Béraud verfasste. Irminger in seinen Hospitalbildern berührt sich mit Gervex. Viggo Pedersen, zuweilen auch Theodor Philipsen stehen der Lichtmalerei Claude Monets nicht fern. Tuxen tritt in den verschiedensten Gewändern auf: schneidig elegant in seinen Bildnissen; an Chaplin streifend, wenn er nackte Frauenkörper oder rosige Amoretten durch die Luft verstreut. Und am imposantesten ist die Vielseitigkeit Kroyers. Er hat seit den Jahren, als er die normannische Sardinerie und die Feldarbeiter der Abruzzen malte, eine riesige Bahn durchlaufen. Erst war er dunkel im Sinne Munkácsys. Dann wurde Manet sein Meister. Nachdem er in allen Kühnheiten des Pleinair geschwelgt, entstanden die Gesellschaftsstücke der Sammlung Jacobsen, in denen er Zwielichteffecte und künstliches Licht mit so erstaunlicher Meisterschaft wiedergab. Das ganze Leben Dänemarks — am Strand und in der Stadt, in Salon und Kneipe — ist in seinen Werken umschrieben, mit einer Verve und Bravour, die jeder Schwierigkeit spottet.

Doch so sehr man diese Meister schätzt, innerlich mehr hingezogen fühlt man sich zu denen, die nichts von diesem vielseitigen Virtuosenthum haben, die nur mit sich selber sprechen, gar nicht zu wissen scheinen, dass ein anderer ihren Worten lauscht. Die Bilder Johansens sind solche gemalte Monologe. Auch bei uns kennt man sie längst: diese Kleinen, die in die Badewanne steigen oder zur Dämmerstunde den Erzählungen der Mutter lauschen, diese Abendgesellschaften und Träumereien am Piano. Gleichwohl betrachtet man sie mit unverminderter Freude. Denn hier ist eine Schlichtheit, die von Herzen kommt und zum Herzen spricht. Ueber die Bilder hinweg meint man in eine kleine, traute Welt zu blicken.

Mit dem Stoffgebiet Johansens ist das der anderen gekennzeichnet. Otto Haslund, schon fast Sechziger, dankte dem Impressionismus eine vollständige Erneuerung seiner Kunst. Es ist eine wunderbare Feinheit in diesen Hirtinnen, die strumpfstrickend neben ihrer Herde stehen; in diesen kleinen Buben, die am Morgen nach dem Christfest strahlenden Auges ihre Spielsachen betrachten. Karl Jensen ähnelt Gotthard Kuehl, nur dass er noch weicher, noch zarter ist. Weissgetünchte Kirchen, durch deren Fenster mildes Tageslicht fällt, Interieurs aus alten Schlössern, auch kleine Stilleben mit blauen Krügen und weissblauen Tassen hat er mit sehr viel Sinn für kühle, aparte Tonwerte wiedergegeben. Gleich enthaltsam in der Farbe ist Laurits Ring. Mag er einen Alten malen, der langsam über die Landstrasse geht, oder Kinder, die ihren heimkehrenden Vater begrüssen — es ist immer die Corot-Harmonie: graugelbe Strohdächer, die helle Wand eines Bauernhauses und eine

graugrüne Wiese, auf zarten, silberigen Ton gestimmt. Selbst den Fischermalern, die hoch oben in Skagen, dem kleinen Dorf an der Nordküste Jütlands, hausen, ist die heroische Grösse, die brutale Kraft der Norweger fremd. Nicht den Seemann, der durch die Fluten watet und mit dem drohenden Elemente kämpft, haben Michael und Anna Ancher gemalt. Sie malen die Ruhe des Feierabends, das stille Leben der Frauen und Kinder: Fischersleute, die von einem Hügel in das Meer hinausspähen oder ihren Buben spazieren führen; Mädchen, die garnwindend in der Sonne sitzen oder ihrer kranken Mutter aus der Bibel vorlesen.

Und wer ist fähig, die Stimmung der dänischen Landschaften in Worte umzusetzen? Wer kann diese Bilder beschreiben, die gar nichts darstellen, die nur wie ein Hauch sind, wie ein Ton: ganz leise angeschlagen und doch das Herz durchzitternd. Da weiden Kühe auf der Düne — man glaubt die kalte, würzige Luft zu athmen. Dort zieht sich eine Landstrasse hin, grau und eintönig — die ganze Müdigkeit langer Wegstunden liegt darüber. Oder in einer Thalmulde blüht röthliches Heidekraut. An einem Chausseegraben strecken magere, weissgelbe Blumen ihr blasses Köpfchen empor. Aus einem Bauernhaus schimmert leise das Licht einer Lampe. Oder die Mondstrahlen huschen scheu über einen einsamen Weiher. Fast immer ist es October: die Zeit, wenn die Blätter fallen und die Natur sich zur Ruhe rüstet. Fast immer ist es Dämmerung, die Zeit, wenn die Formen verschwinden und die Farben schlafen. Niels Skovgaard und Julius Paulsen geben besonders fein diese schlichten Reize der dänischen Landschaft wieder. Und neben ihnen steht Locher, der

Marinemaler, stehen Ole Pedersen und Nils Petersen-Mols mit ihren wundervollen Thierstücken. Alle sind noch in der Vollkraft des Schaffens, gleichalterig mit Liebermann und Dill, mit Uhde, Zügel und Kalckreuth.

Welches sind die Ziele der Jugend? Gemäss der Plötzlichkeit, mit der bei uns die Neuromantik den Naturalismus ablöste, sollte man eine ähnliche Wandlung auch bei den Dänen erwarten. Doch es scheint fast, dass in diesem ruhigen, stillen Land sogar die Gegensätze der Generationen weniger schroff sind. Wohl macht der Neuidealismus und die kunstgewerbliche Bewegung auch in der dänischen Malerei sich fühlbar. Joachim Skovgaard versucht dem kleinen Land eine decorative Kunst zu schenken. Willumsen huldigt einer archaisierenden Stilistik. Doch die allgemeine Marschroute ist noch unverändert. G. Achen, Tom Petersen, P. Ilsted, Hans Dall, Fritz Syberg, Carl Holsoe, R. Christiansen, Victor Hammershoy, Albert Gottschalck, G. Seligmann und L. Find sind auf der Ausstellung die Hauptvertreter der jüngeren Generation. Und sie unterscheiden sich von den früheren nur dadurch, dass sie entweder wie Tom Petersen und Syberg an die Stelle weicher Verschwommenheit eine festere Klarheit der Linie setzen, oder dass sie noch mehr als die Aelteren nach ruhiger Tonschönheit streben, sich auf eine ganz kleine, fast monochrome Scala beschränken. Weiss, Perlgrau und Schwarz — das ist die gewöhnliche Harmonie, in die höchstens ein mattes Grün hereinklingt. So malt Holsoe seine Interieurs: grüne Tischdecken und grüne Blattpflanzen, grauweisses Tageslicht, das auf braunen Pianinos, auf weissen Notenbüchern und Büsten spielt. So malt Hammershoy seine Bildnisse und Familien-

scenen; stille Menschen vor einer perlgrauen Wand, auf der ein schwarzgerahmter, weisser Kupferstich hängt. So malen die anderen ihre feinen Landschaften, graue Novembertage mit dunklen, entlaubten Bäumen und dem ersten Schnee, der sich mattweiss über die Fluren senkt.

Für den Ausländer ist es schwer, sich durch all diese Säle hindurchzuringen, an all diesen Bildchen vorbei, die sich sämmtlich gleichen, nicht auf die Nerven lostrommeln, durch keine stofflichen Reize fesseln. Doch hat man die Betrachtung begonnen, so kommt man nicht leicht los. Man fühlt sich in der Gesellschaft stiller Menschen, denen alle Phrase und Pose, alle Roheit fremd ist; die mit ruhig-sympathischer Stimme nur liebe herzliche Dinge sagen. Und wenn man Abschied nimmt, ist man wehmüthig traurig: als wäre eine leise schöne Musik zu Ende, oder als sei man aus einem Eden vertrieben: aus der Traumwelt Jens Pieter Jacobsens in den rauhen Alltag.

DIE DARMSTÄDTER AUSSTELLUNG

ERSTE FASSUNG

Pater peccavi. Ich verhülle mein Haupt und dementiere, was ich geschrieben. Eine Skizze verspricht oft mehr, als das ausgeführte Gemälde hält. Auch von der Darmstädter Ausstellung wurde mehr erhofft, als sie nun, da sie fertig ist, bietet.

Wird der Geist der neuen Zeit auch in der Baukunst einziehen? Wird Klingers Wort „Wir haben Künste, keine Kunst" widerlegt werden? Und was vermag unsere Kunst, wenn sie ganz aus sich schöpft, rein und unverfälscht die Sprache der Gegenwart spricht? Die Beantwortung dieser Frage ward mit Spannung erwartet, und statt von einem Triumphe berichten zu können, wird man nur unterrichtet, wie sehr die Moderne noch in den Kinderschuhen steckt, wie engbegrenzt vorläufig ihre Leistungskraft ist.

Es wurde den Franzosen verdacht, dass sie im vergangenen Jahre noch des alten Stils sich bedienten. Man nannte die Ausstellung ein architektonisches Herbarium, sprach von stilloser Buntscheckigkeit, von unorganischer Eklektik. Aber wäre die festlich repräsentierende Wirkung, die sie trotz alledem übte, jemals erreicht worden, wenn allein der moderne Stil die Kosten bestritten hätte? Wäre dieser Stil schon fähig

gewesen, nur einen Theil der Aufgaben in befriedigender Weise zu lösen? Was in Darmstadt geboten wird, lässt es billig bezweifeln.

Man glaubt, von der Stiftstrasse in den Nicolaiweg einbiegend, einer Octoberfestwiese zu nahen, denn ernst und würdevoll wirkt weder das Hauptportal, das in schiefem Winkel zur Strasse in ein leeres Gelände gesetzt scheint, noch der hölzerne, mit Affichen beklebte Zaun. Auch über die nahen Beziehungen zu Russland wird man sofort belehrt. Denn das Motiv der dickbauchigen blauen Säulchen mit dem goldenen Blätterschmuck ist dem russischen Pavillon der Pariser Ausstellung entlehnt. Die Bilder Bürcks aber, die das Obergeschoss zieren, sind vergrösserte Farbendrucke: in der decorativen Wirkung so arm, wie im Gedanken verfehlt. Es lässt sich nicht einsehen, weshalb eine Actsammlung den „Drang der Menschheit zur physischen und moralischen Schönheit“ bedeuten soll.

Ueber diesen spielerischen Eindruck kommt auch das andere nicht hinaus. Es wäre ja unberechtigt, von ephemeren Dingen, die bis zum Herbste nur leben sollen, Monumentalität und Gediegenheit zu verlangen. Aber zu wenig ist es doch, wenn irgendwo ein weisser Sonnenschirm aufgespannt ist mit modernen rothen Ornamenten. Recht wenig ist es, wenn irgendwo Häuschen stehen, ganz ähnlich den Kartenhäusern, die wir als Kinder bauten — so leicht und unsicher, als könnte jeder Sturmwind sie wegfegen.

Im Restaurant des Platanenhains bewegt sich eine elegante Menge. Die Propaganda, die seit Monaten für das Unternehmen gemacht wurde, hat gewirkt. Der hoffähige Charakter, den in Darmstadt die Moderne

hat, macht sie selbst denen annehmbar, die sonst lachen würden. Namentlich die jungen Mädchen begeistern sich, schwärmen für die lustigen Farben der Künstlerhäuser und wünschen sich Ausstattungen in dem neuen Stil. Und kein Zweifel ist, dass die Ausstellung vielerlei Hübsches, Anregendes aufweist.

Dazu gehört das Blumenhaus. Es war ein schöner Gedanke, zu zeigen, welch enger Zusammenhang zwischen den Farben der Blumen und dem modernen Colorismus besteht. Es ist sehr fein, wie hellblaue und hellgelbe, dunkelgrüne und klatschrothe Blumen zusammengestellt und mit den Tönen der Vasen, der Marmorvertäfelung des Fussbodens auf aparte Harmonien gestimmt sind. Gelingt es, die Freude an diesen Dingen zu wecken, so ist für die Hebung des Farbensinns ungemein viel gethan.

Desto mehr enttäuscht anderes. Man hatte gelesen, dass in Darmstadt eine Musterausstellung moderner Malerei und Plastik stattfinden solle. Der Grossherzog persönlich hätte die feinsten Künstler Europas eingeladen. Und was im „Gebäude für Flächenkunst" hängt, ist zwar durchwegs geschmackvoll, doch keineswegs erster Classe. Das Ausland traute offenbar der Darmstädter Veranstaltung nicht. Klimt und die anderen Wiener, die durch Olbrich so enge Beziehungen zu Darmstadt haben, zogen es gleichwohl vor, sich nicht in der hessischen Residenz, sondern in Dresden und München zu zeigen. Die Russen giengen — trotz ihrer dynastischen Verpflichtungen — nach Venedig. Und da andere repräsentierende Männer, sei es in Berlin oder Paris, in London oder Glasgow engagiert waren, ist nach Darmstadt eigentlich nur Kleinkram gekom-

men: eine Collection netter Werke, die der Zufall zusammenbrachte. Aus Frankfurt schickte Trübner zwei seiner grünen Harmonien. Von ihm und Leibl hat der Darmstädter Richard Hölscher gelernt. Von Thoma, dem Allzugeschätzten, ist die Quellnymphe da, und dass sonst nur Kallmorgen Karlsruhe vertritt, gibt von der dortigen Moderne kein sehr treffendes Bild. Bracht, Leistikow und Otto H. Engel haben das Berliner, Hans Unger und Bantzer das Dresdener Kunstschaffen zu illustrieren. Aus München sind Loefftz und Nauen die einzigen bekannteren Namen. Sonst tritt nur die Jugend auf: Küstner und Kern, Fehrenberg und Klein, Richard Kaiser und Franz Hoch. Das ist die Liste der Deutschen. Als einziger Vertreter Belgiens ist Rysselberghe da. Und so hübsch die paar russischen Bilder sind, die von Alexander Benois, Maljawin, Seroff, Somoff und Michael Wrubel geschickt wurden, so wenig bedeuten sie neben den gewaltigen Kraftleistungen, die in Paris imponierten. Folgen einige Zeichnungen von Sattler und einige aus der Jugend und dem Simplicissmus bekannte Blätter von Th. Th. Heine, Paul, Schulz, Thony und Wilke. Weiter Sculpturen: von Hahn, Hugo Kaufmann, Stuck und Troubetzkoi. Das ist alles. Ein allzu reichliches Diner wird also nicht geboten. Das Menu ist knapp. Und der es zusammenstellte, ist wohl weniger der Grossherzog als Sa Majesté le hasard.

Zu Wasser wurden auch die Hoffnungen, die an die „Spiele" geknüpft wurden. „Am Saume eines Haines, auf dem Rücken eines Berges soll sich dies festliche Haus erheben. So farbenleuchtend, als wolle es sagen: Meine Mauern bedürfen des Sonnenscheines

nicht. Seine Säulen sind umkränzt, und von sieben Masten wehen lange weisse Fahnen. Auf der Empore stehen Tubenbläser in glühenden Gewändern und lassen ihre langgezogenen Rufe weit über das Land und die Wälder erschallen." So hiess es in der Schrift von Peter Behrens „Feste des Lebens und der Kunst". Ich selbst schrieb vor vier Wochen, die Darmstädter Spiele könnten ein Ereignis für die Schauspielkunst werden; das neue Spielhaus in seinem neuen Stil könne uns endlich jene grossen Stimmungen geben, die der kleinliche Realismus unserer Bühnen nicht aufkommen lässt. Und wie wenig hat sich von diesen Hoffnungen erfüllt. Man berief Richard Strauss. Sehr schön. Doch es kamen zu den Concerten keine Leute. Es wurde mit Wundersoiréen eines Frankfurter Prestidigitateurs versucht. Doch der Erfolg war nicht grösser. So ward Wilhelm Holzamer, der die Spiele leiten sollte, entlassen. Nachdem man im Handumdrehen ein unglaubliches Deficit gemacht, hat man die Pforten des Spielhauses bis auf weiteres geschlossen. Dass dieses selbst, wie zu lesen war, sich für künstlerische Vorführungen nicht eigne, entspricht der Wahrheit wohl nicht. Es wird ein Prügelknabe gesucht. Das ist billig.

Schon seit Monaten spielt diese unfeine Hetze gegen Olbrich. Er ist, so anfechtbar im Einzelnen seine Werke sind, doch unter den „heiligen Sieben" die grösste Persönlichkeit, als Organisator wie als Künstler. Fast alle Bauten der Ausstellung rühren von ihm her. Immer voll Feuer und Begeisterung, eine Feldherrennatur, die zu herrschen gewohnt ist, zog er alle Fäden in seiner Hand zusammen. So ward er in den Blättern

als die Seele des Ganzen bezeichnet, und dagegen revoltieren die anderen. Die Koch'sche Zeitschrift besonders thut es in einer Form, die im Interesse der Sache sehr zu bedauern ist. Es wäre ja wunderbar, wenn sieben Künstler sich vertrügen. Aber dass sie coram publico ihre schmutzige Wäsche waschen, ist nicht unbedingt nöthig.

Man kann die Häuser der feindlichen Brüder also nur mit Wehmuth betrachten. Denn man sieht voraus, dass die Schwalben sehr schauen werden — bald, sehr bald.

Das Ernst Ludwig-Haus, das die Mathildenhöhe krönt, soll das gemeinsame Arbeitshaus sein. Breit und massig lagert es sich hin, in wirkungsvollen Linien aus der Landschaft aufwachsend. Der Festraum, von Bürck decoriert, lässt zu wünschen. Denn die Bilder sind ebenso schülerhaft wie die des Hauptportales, und es verstimmt, unter den kindlichen Compositionen ebenso dumme Verse zu lesen:

Der Urkraft lebendige Triebe
Rufen zur schaffenden Liebe.

Zur Forschung Wahrheit sich gesellt,
Wie reife Frucht vom Baume fällt.

Begeisterung und Wahrheit spriessen
Aus hoher Kunst und klarem Wissen.

Das ist — sofern die Wilhelm Busch-Stimmung nicht beabsichtigt wurde — bös, sehr bös. In den Werkstätten, die den Festraum umgeben, stellen die Sieben ihre Arbeiten aus: Behrens Proben seiner „Behrens-Schrift“, Thürbeschläge und Vasen; Bosselt Schmucksachen und Kleinplastik; Bürck Buchschmuck und Placate; Christiansen Entwürfe für Glasfenster,

Teppiche und Tapeten; Habich die Skizzen zu Sculpturen, die er im Auftrage des Grossherzogs und für die Künstlercolonie schuf; Huber Schmucksachen; Olbrich Möbel. Namentlich unter den Gürtelschliessen, Knöpfen und Broschen ist viel Schönes. Es ist eine Freude zu sehen, wie man heute versteht, durch aparte Form und aparte Farben diesen Dingen neue Reize zu geben. Dagegen scheint mir die Kleinplastik auf sehr bedenklicher Bahn. Eine Vase soll eine Vase, ein Briefbeschwerer ein Briefbeschwerer, eine Lampe eine Lampe und ein Tintenfass ein Tintenfass sein. In dem Material und der Form allein soll die Schönheit liegen. Die Darmstädter kommen ohne figürlichen Aufputz nicht aus. Eine Frauenbüste mit grossem Napoleonshut, in dessen Oeffnungen Blumen gesteckt sind, muss als Blumentopf dienen. Auf der Granitplatte des Briefbeschwerers liegt ein lesender nackter Mann. Als Lampe dient eine Frau, die zwei Glühkörper hält; als Feuerzeug ein Satyr, aus dessen Munde die Flamme kommt; als Schreibzeug ein Athlet, der zwei Gefässe für Schwamm und Tinte darbietet. Das ist die Fortsetzung der alten Genremalerei und eine gefährliche Sache. Denn alle Freude an der Kunst kann uns vergällt werden, wenn sie wie eine Wucherpflanze auf den Gegenständen des täglichen Lebens sich festnistet.

Doch das alles ist es ja nicht, was wir in Darmstadt suchen. Wir hofften, endlich einmal eine Ausstellung besuchen zu dürfen, die gar keine Ausstellung wäre. Wir hofften, die Vermählung der Kunst mit dem Leben zu feiern, hofften, sehen zu können, wie geschmackvolle Menschen sich einrichten und wie die moderne Kunst wirkt, wenn nicht nur, wie bei Keller & Reiner,

einzelne Zimmer aufs Gerathewohl zur Schau gestellt sind, sondern ganze Häuser den Geist ihrer Besitzer athmen. Wir hofften, dass eine Reform unseres Wohnungswesens von Darmstadt ausgehen würde; erwarteten von den Häusern die Lösung wichtiger Probleme. Und so betritt man die Wohnungen von Christiansen uud Behrens, von Habich und Olbrich mit ganz besonderer Spannung.

Die Landschaft ist wunderbar. Richard Wagner hatte recht, als er eine Zeitlang daran dachte, statt in Bayreuth auf der Darmstädter Mathildenhöhe sein Festspielhaus zu errichten: auf diesem Hügel, von dem der Blick weit über grüne Auen bis zu den Höhen des Odenwaldes hinausschweift. Die Häuser selber sind zwar vorläufig zu neu, um sich mit der Landschaft organisch und stimmungsvoll zu verbinden. Doch auch sie wirken so lustig und nett, dass man den Wunsch hat, ein solches Nest beziehen zu können, wenn man in den Sommermonaten auf dem Lande weilt. Mehr kann nicht gesagt werden.

Denn eine grössere Bedeutung als die hübscher Landhäuser ist den Gebäuden kaum beizumessen. Das Problem des grossstädtischen Miethauses bleibt nach wie vor ungelöst. Höchstens dann kann der Bauernhausstil auf weitere Verbreitung in der Grossstadt rechnen, wenn sich — wie in England und Hamburg — bei zunehmender Verkehrsgeschwindigkeit immer mehr die Absonderung der Villenviertel von der City vollzieht.

Im Innern der Häuser wird man vielfach geärgert. Es ist begreiflich, dass die Künstler sich schützen wollen vor den vielen Menschen, die während der

Ausstellungszeit die neuen Wohnungen betrachten. Andererntheils war es hübsch, dass endlich eine Ausstellung gemacht werden sollte ohne den Beigeschmack des Bazars und der Schaubude — so natürlich und ungezwungen, als sei der Besucher bei einem kunstsinnigen Freunde zu Gast. Dieser Eindruck ergibt sich aber nicht, wenn alle Thüren durch Stricke versperrt sind, so dass man in die Zimmer wie in Glaskästen blickt, und wenn in jedem Zimmer — auf kaum sichtbaren, geschweige berührbaren Dingen — Dutzende dummer Zettel liegen mit dem Vermerk: Nichts anrühren. Eine solche Behandlung des Publicums ist selbst in Kunstsalons, die doch nicht weniger besucht werden, nicht üblich. Auch ist nicht nöthig, dass auf jedem Tisch die „Decorative Kunst“ und die „Zeitschrift für Innendecoration“ aufliegen. Denn wenn ein Künstler sich ein Bibliothekzimmer anlegt, ohne eine Bibliothek zu besitzen, ist es immer noch stilvoller, wenn es leer bleibt, als wenn jeder das nämliche, schön gebundene Buch besitzt, das ihm der Verleger zu Reclamezwecken schickte. Das Individualitätsprincip, sonst so stolz betont, wird durch diesen Gleichklang persifliert.

Und was bedeutet das Individualitätsprincip überhaupt? Vermag der moderne Stil eine Wohnung so zu gestalten, dass sie das geistige Wesen ihres Besitzers spiegelt?

Hermann Bahr schrieb einmal einen geistvollen Aufsatz „Der Sessel“. Er wies darauf hin, welche verschiedenen Gesichtspunkte einen Künstler bei dem Entwurf eines Sessels leiten können. Die eine Erwägung ist die praktische. Es soll der Typus eines Sessels gefunden werden, der dem Zwecke bequemen Sitzens

am vollkommensten entspricht. Die andere Auffassung der Aufgabe ist die, dass der Künstler strebt, in den Linien des Sessels gewisse Stimmungen auszudrücken, dass er sich bemüht, einen müden oder strengen, einen lustigen oder würdevollen Sessel zu schaffen, und dass der Kaufende unter den verschiedenen Formen diejenige auswählt, die zu seinem persönlichen Naturell am besten stimmt. Auf dem einen Pol steht van de Velde, dessen Ziel ist, für alle Dinge des Lebens den absoluten Typus zu finden, der dem Gebrauchszweck am besten dient. Auf dem entgegengesetzten Pol stehen die Darmstädter. Siegt van de Velde, so herrscht die Uniform. Denn der Typus, in zahllosen Exemplaren vervielfältigt, soll die Welt erobern. Siegen die Darmstädter, so ist die Aufgabe psychologisch. Die Wohnung soll ausdrücken, dass „hier kein Alltagsmensch wohnt, sondern einer, der seine Welt für sich hat, sich sein Nest nach seiner Neigung, nach seiner Individualität schuf". Und das bedeutet natürlich, dass keine Wohnung der anderen gleicht. Das Haus, das ich bewohne, darf nur Stimmungen, wie ich allein sie habe, ausdrücken.

Meine Stimmungen aber sind Legion. Ich bin bald ärgerlich, bald vergnügt, will bald arbeiten, bald träumen. Also brauche ich Zimmer, die zu meiner jeweiligen Gemüthsbeschaffenheit passen. Sie müssen meine Freude theilen und meinen Schmerz, mit mir jubeln und klagen. Die hauptsächlichsten Mittel nun, Stimmungen zu wecken und auszudrücken, sind das Licht und die Farbe. Ein frisches grünes Zimmer wirkt anders auf die Nerven als ein ruhiges blaues, ein flammend rothes anders als ein feierlich weisses. Die psychische Atmosphäre, in der ein Backfisch lebt, ist

coloristisch eine andere als die, in der ein Gelehrter, ein Künstler sich wohl fühlt. Und das persönliche Farbenempfinden dieses Künstlers wird sich in dem Zimmer, wo er wohnt, ebenso deutlich wie in seinen Bildern aussprechen.

Die Häuser der Darmstädter sind also lyrische Gedichte in Farben. Jeder versucht, seiner Persönlichkeit den adäquaten Ausdruck zu geben. Behrens, würdevoll, als Schriftsteller stark zu volltönenden Phrasen neigend, hat sich ein Haus gebaut, das wie moderner Louis Quatorze-Stil anmuthet, repräsentierend und ruhmrednerisch, feierlich prunkvoll. Christiansen, als Maler von Placaten und Glasfenstern an intensive Farbenwirkungen gewöhnt, errichtete sich mit Olbrichs Hilfe ein Heim, an dem alles, vom Dach bis zur Gartenmauer, in vollen, ungebrochenen, roth-blau-gelb-grünen Farben leuchtet. Habich, der Bildhauer, gleichfalls von Olbrich installiert, liebt mehr asketischen Ernst, eine strenge Monochromie, in der Weiss, Braun und Schwarz überwiegen. Olbrich in seinem eigenen Haus bleibt der Wiener, kostet die Stimmungsreize der Farbe am allerwollüstigsten aus. Was kein anderer that, wurde hier versucht. Verschiedene Zimmer sind auf die Stunden gestimmt. Im Schlafzimmer soll „die gelbseidene Wand mit dem elfenbeingetönten Ahornholz das Gefühl der Frische geben beim Erwachen nach der Ruhe“. Das grüne Gastzimmer soll, wie im Katalog gesagt ist, „einem frischen Morgen gleichen“, soll das Gefühl wecken, als ob man zur Morgenstunde durch einen Tannenwald schreite und Ozongeruch athme. Also liegt es gegen Osten. Durch ein grün verhängtes Fenster fällt die Morgensonne herein und spielt auf den grünen

Teppichen, auf den grünen Möbeln. Das rubinrothe Zimmer, nach Westen gelegen, soll es dem Gast ermöglichen, den Zauber des Sonnenunterganges mit allen Finessen zu geniessen.

Reine Phrasen sind das nicht. Denn die Farbe beeinflusst ebenso stark wie die Musik unsere Nerven. Man glaubt es Olbrich, wenn er von einem Zimmer sagt, dass in dem „tiefen Saphirblau der Wand und des Fussbodenbelags eine breite, behagliche Ruhe festgehalten sei, die auch in der Form der breiten, schwachprofilierten Möbel zum Ausdruck komme". Man stimmt sogar Behrens bei, wenn er die Treppenstufen vergeistigt. Denn „das Herabsteigen gibt uns das psychische Gefühl des Bereitseins zu etwas, das Heraufsteigen das des Erhebens zu etwas". Also muss das Musikzimmer um einige Stufen höher als das Speisezimmer liegen. Aber die Frage ist doch, ob solch phäakenhaftes Geniessen dem Wesen des modernen Menschen entspricht, ob wir nicht viel zu sehr Arbeiter sind, als dass wir die Zeit und die Lust hätten, solche Komödien mit uns selbst zu spielen. Einen Monat lang, während des Landaufenthaltes in Gottesnamen. Doch sich täglich die Waldstimmung vorgaukeln, tagtäglich zur Mittagszeit ein paar Stufen hinabsteigen mit dem Gefühl des „Bereitseins zu etwas", tagtäglich in rubinrothen Farben die müde Wehmuth des Sonnenunterganges nachfühlen, ist eine Farce, die bald schal wird. Und obendrein eine uralte Sache, denn alle Ideen Olbrichs sind in Huysmans' „A rebours" enthalten. Ja, schon Poe vor 60 Jahren hat sie in der Novelle „Der rothe Tod" viel geistvoller durchgeführt. Es scheint das Verhängnis der Deutschen, dass sie immer nachhinken und dann durch plumpe Ueber-

treibung einen im Kern hübschen Gedanken parodieren. Auch ist der Beweis, dass in dem Hause kein Dutzendmensch wohne, trotz aller symbolistischen Spielereien nicht leicht zu erbringen. Die Form der Möbel muss es nicht minder ausdrücken — was zu den bizarren, capriciösen, unmöglichen, reiner Originalitätssucht entsprungenen Formen führt, die sich vielfach breitmachen.

Und dann sogar, wenn die Häuser weniger individuell gestimmt sind — wie das des Möbelhändlers Glückert — bleiben ernste Bedenken. Denn wirklich persönlich ist eine Wohnung nur dann, wenn sie organisch geworden ist, wenn sie Stücke aufweist, die Glaubensbekenntnisse sind, an denen Erlebnisse, liebe Erinnerungen haften — mögen sie im einzelnen auch disparat sein, sich nicht zu ästhetischem Ensemble vereinen. Der Entwurf eines Darmstädter Zimmers aber ist im Grunde nichts anderes als die Composition eines Bildes. Man fühlt, dass die Schule des Luminismus vorausgieng. Denn das Fenster bestimmt die Lichtführung. Kleine, farbige Gardinen und bunte Beleuchtungskörper ergeben magische Lichtspiele wie auf den Bildern Besnards. Und wie Boecklin in seinem Tagebuch davon spricht, welche Gründe ihn veranlassten, in einem Bilde da einen blauen, dort einen citronengelben Farbenfleck anzubringen, und weshalb die Harmonie des Werkes zerstört würde, wenn er statt des blauen und citronengelben Farbenfleckes einen braunen oder schwarzen gewählt hätte, so ist das Ziel des modernen Decorateurs, zu zeigen, weshalb in Verbindung mit einer blauen oder rothen Wand nur die und die Möbel, die und die Teppiche und Portièren verwendbar sind. Boecklins coloristische Principien sind auf das Kunstgewerbe übertragen. Dieselbe Bedeutung

wie im Bilde die Farbenflecke, haben in der Zimmerausstattung die Sessel und Kissen, die Oefen, Vasen und Blumen. Das ganze Darmstädter Kunstgewerbe ist eine hübsche Palettenkunst. Nie ward der Absolutismus der Farbe jauchzender, froher verkündet. Nie wurden kühnere Combinationen versucht.

Das ist sehr schön und erfreulich. Doch die Medaille hat die Kehrseite, dass ausser den Dingen auch die Menschen auf die coloristische Scala zu stimmen sind. Je stilvoller durchgeführt das coloristische Ensemble der Wohnung ist, desto mehr erhebt sich die Forderung, dass auch die Kleidung sich einfügt. Eine Dame mit unpassendem Hute, ein Herr mit falsch gestimmter Cravatte bringt in die Sphärenmusik einen unerträglichen Misston. Der arme Besitzer des Hauses kann, ohne seine Kleidung zu wechseln, nicht von einem Zimmer ins andere gehen — so wie ein Fürst verdammt ist, täglich zwei Dutzend Uniformen zu tragen, je nachdem er die Gardes du corps oder die Husaren besichtigt, einen türkischen oder japanischen Nabob empfängt. Und das ist meines Erachtens der Punkt, an dem die modernen Bestrebungen scheitern. Es wird gespottet, dass unsere Väter sich Renaissancemöbel kauften, dass sie in Wohnungen lebten, in denen sie stilvollerweise statt Hose und Gehrock nur Tricot und Schaube hätten tragen dürfen. Aber sind wir, an der Scylla vorbeigesegelt, nicht an der Charybdis gestrandet? Ist es nicht komisch, dass wir Zimmer dichten, in denen eigentlich nicht wir, sondern Pfauen und Colibri wohnen müssten? Im Erdreich unserer Zeit wurzelt die neue Kunst noch nicht. Sie ist ein Reis, das auf den Stamm einer anders gearteten Cultur gepfropft ward.

ZWEITE FASSUNG

Hermann Bahr, lieber, verehrter Hermann Bahr, der Du das Wort vom Exodus sprachst, würdest Du nicht verrückt werden, Du und die Künstler, die Dir folgten, verrückt werden vor Langweile, Spiessbürgerei und Schläfrigkeit, wenn Ihr wirklich gezwungen wäret, in dem schönen Darmstadt zu leben? Ja, ich kann mir vorstellen, dass ich als alter Herr hier mein Otium mit mehr oder weniger Dignitate geniesse. Ich verstehe den Czaren Nikolaus. Ich kenne auch Goethe und Weimar. Aber grauslich ist es trotzdem, erst immer nach Frankfurt fahren zu müssen, wenn man Grossstadtluft athmen will. Unerträglich ist mitunter die Poesie des leeren Raumes. Und so gern man auf dem Lande die Einsamkeit hat, so nervös macht es in der Stadt, auf einer elektrischen Bahn zu sitzen, die in einemfort klingelt, um nicht Menschen zu überfahren, die es in den weiten Strassen nicht gibt.

Ja, solcher weltfernen Ruhe bedarf der Künstler. Nur wenn wir die Centren verlassen, wo hundert widersprechende Eindrücke uns verwirren, können wir die eigene Persönlichkeit finden. Selbst dieser tröstende Gedanke täuscht. Denn auch nach Darmstadt kommt das „Studio“ und die „Mir Iskustwa“. Ihr Herausgeber, Fürst Diagileff, steht dem Grossherzog nahe.

Dieser Grossherzog ist ein psychologisches Problem. Es ist mir unbekannt, dass im hessischen Fürstenhaus vorher künstlerische Neigungen hervortraten. Ja, es gibt keinen Fürsten, der mit solcher Begeisterung der

Moderne dient. Alle müssen ex officio conservativ sein, sofern sie den Glauben an ihr Gottesgnadenthum haben. In Ernst Ludwig kämpfen offenbar die berühmten zwei Seelen — wie auch in seinem Schwager, dem Czaren. Die eine ist der moderne Mensch, der sich selber als Contradictio empfindet, im Innern lächelt über das, was er nach aussen sein muss. Mit diesem Geiste der neuen Zeit, diesem gefährlichen nihilistischen Gesellen, kämpft dann die Tradition, das Bewusstsein der Pflichten, die ein Fürst seinen Nachkommen, seinen Ahnen gegenüber hat. Wie solche Naturen enden, lässt sich nie voraussehen. Aus dem einen wird Johann Orth. Der andere erinnert sich plötzlich, dass er auf dem Thron Iwans des Schrecklichen sitzt. So ist auch möglich, dass Ernst Ludwigs Schwärmerei für die Moderne nur ein flackerndes Strohfeuer ist, dass viel Oppositionsgeist — die Lust, Vetter Wilhelm zu ärgern — mitspricht und dass er, älter geworden, auf seine Beziehungen zu Olbrich wie auf eine romantische Jugendeselei zurückblickt. Sehr fest fundiert scheint, wenigstens vorläufig, die Darmstädter Moderne nicht. Sie wirkt wie ein aufgepfropftes Reis, wie ein fremder Blutstropfen. Eine mit dem Boden verwachsene Ansiedlung ist aus der Künstlercolonie noch nicht geworden.

Eine neue Stadt, war in den Blättern zu lesen, wächst in der hessischen Residenz empor, eine Stadt, wie wir sie träumten: in der alles Kunst ist, wo nichts Unschönes, Geschmackloses, Rohes die ästhetische Sphärenmusik stört. Nun, das ist nicht ganz richtig. Ein paar Ausstellungsbauten und sechs Häuschen, in denen die Künstler, ihr Geschäftsführer und ein Möbelhändler wohnen, verdienen den Namen einer Stadt noch

nicht. Richtig aber ist, dass die Moderne erstmals an einem grösseren Gebäudecomplex darthut, was sie aus sich heraus, ohne Beihilfe der Alten, vermag. Damit unterrichtet sie zugleich über die Grenzen ihres Könnens. Man sieht, weshalb die Franzosen im vergangenen Jahre noch aus dem alten Formenschatz schöpften. Denn eine imposante, festlich repräsentierende Wirkung zu üben, ist der neue Stil noch nicht fähig.

Bei der Biegung einer Seitenstrasse wird ein seltsamer Aufbau sichtbar, ähnlich den Rutschbahnen, die Montagnes à la Russe genannt werden. Ein Durchblick auf die russische Kirche hätte wenigsten eine Perspective ergeben. Doch, da Privatbesitzungen eine solche Anlage verhinderten, scheint die Eingangspforte in das Nichts gesetzt. Und je näher man kommt, desto grösser die Enttäuschung. Ist der Holzzaun, der das Gelände absperrt, nicht ähnlich denen, die man aus Nürnberger Spielwarenschachteln kennt? Sind die Placate Christiansens gut? Und ist der Gesammteindruck nicht so ärmlich und kleinlich, dass man an eine Octoberfestwiese — Prater und Hasenhaide — eher als an eine Kunstausstellung denkt? Kaum Originalität ist an der Sache zu sehen. Denn in dem Velum, das die Pylonen überspannt, ist ein Sevillaner Strassenmotiv übernommen. Die blauen, kurzstumpigen Säulen mit den goldenen Blättern sind Kirgisenstil — jedem bekannt aus den russischen Bauten in Paris und den Abbildungen der „Mir Iskustwa“. Dann die Bilder Bürcks, die das Obergeschoss des Olbrich'schen Aufbaues zieren. Gibt es Flacheres, coloristisch Roheres als diese Gestalten mit den akademischen Mänteln, die nirgends halten, und den archaischen Bewegungen, die aus griechischen Vasen,

auch aus Sascha Schneiders Werken bekannt sind? Und diese Actcollection soll den „Drang der Menschheit zur physischen und moralischen Schönheit“ bedeuten! Sind noch die Diener zu erwähnen, die in ihrer alten braungelben Livrée schüchtern und befangen an den modernen weissblaurothen Pylonen lehnen. Nach diesen erhebenden Eindrücken setzt man den Fuss in das der Kunst geweihte Gelände.

Hier grüssen zwei Kartenhäuschen, und selbstverständlich werden in dem ersten Ansichtspostkarten verkauft. Natürlich kauft man. Denn gerade von den Darmstädtern erwartet man auch auf diesem Gebiete die umwälzendsten Reformen. Doch sie haben nicht reformiert. Was sie feilbieten, sind die bekannten, banal prosaischen Veduten oder jene haupthaarumwogten Rossetti-Damen, die in jedem Wiener Laden zu finden sind.

Sehr schöne Lorbeerbäume stehen in der Nähe. Auf jedem Untersatz — zwölfmal, sechzigmal — liest man in der Olbrich-Schrift die Weisung: „Hauptrestaurant. Hofrestaurateur Feilbach. Table d'hôte 1 Uhr. Couvert Mark 3.“ Und durch dieses Massenangebot hypnotisiert, geht man nach links. Hier öffnet sich ein Platanenhain, durch rothe Gartenmöbel zum Restaurant gestempelt, und man glaubt fast Hofluft zu athmen. Denn sehr elegante Menschen, mit einem Stich bald ins Russische, bald ins Englische, bewegen sich auf den Kieswegen des Parkes. Officiere erhoffen Beschleunigung ihres Avancements, wenn sie, die künstlerischen Neigungen ihres Landesherrn theilend, sich möglichst oft in der Ausstellung zeigen. Die Corps der Hochschule beweisen ihre loyale Gesinnung, indem sie zu allen Tageszeiten Frühschoppen im Platanenhain halten. Selbst die Kellner

— wirkungsvoll blau, roth und weiss gestimmt — sind glattrasiert und ceremoniös wie Lakaien. Auch die „heiligen Sieben“ zu sehen, hat man die Ehre. Olbrich, à quatre épingles, in perlgrauen Handschuhen, das berühmte Stöckchen mit dem silbernen Handgriff schwingend, nimmt, wie Waldersee, Meldungen entgegen und ertheilt Befehle. Behrens, königlich, in weissem Strandanzug, hält Cercle. Habich, gleichfalls im Strandanzug, Huber in Schwarz, zeigen sich der bewundernden Mitwelt. Der Secretär, Herr Deiters, durchschreitet wie sein Wiener College mit einer erhabenen Würde die Arena, als sei die moderne Kunst seine persönliche Schöpfung.

An den Bauten des Restaurants — Orchester, Bierschank und Toilette — sind besondere Feinheiten nicht bemerkbar. Desto länger verweilt das Auge auf den merkwürdigen, jede Platane verunstaltenden Affichen. Entweder Kiselaks Lorbeern lassen Feilbach nicht schlafen. Oder Olbrich hat das pädagogische Ziel, das Auge der Ausstellungsbesucher an seine Schrift zu gewöhnen. Anders kann ich die Affichenmanie nicht deuten.

Der Speisesaal zeigt jene kalkweiss-holzbraune Reinlichkeit, die man vom Sulden-, Trafoi- und Karersee-Hotel kennt. Ja, den ganzen Tag scheint grosses Reinemachen zu sein. Denn die Stühle sind umgedreht. Nein, Verzeihung, ich hielt die gakeligen Lehnen für Beine. Alle Vernunft ist verleugnet, um à tout prix originell zu erscheinen. Denn abgesehen davon, dass durch die dünnen, wie Lanzen emporstarrenden Hölzer der ruhige Eindruck des Raumes zerstört wird — die Kellner bleiben mit den Schüsseln an den Lanzen

hängen; der Gast, der ahnungslos sich zur Seite biegt, hat eine Gehirnerschütterung zu riskieren. Sonst ist die Wirtstafel tadellos. Die Messer, Gabeln und Löffel, wohl auch die Weingläser und Kaffeetassen sind echte Olbrichs. Man bewundert das ästhetische Geschirr und bedauert nur, dass der Gebrauch der Suppenlöffel in ihrer unheimlichen Breite erst eine Munderweiterung durch operativen Eingriff voraussetzt.

Natürlich dreht sich das Gespräch um die Moderne. Es sind sehr kaufkräftige, kunsthungrige Leute da. Plumpe Witze, die in Darmstadt Majestätsbeleidigungen sein könnten, werden nicht gemacht. Nur die Generationen bekämpfen sich. Nein, ist das reizend, das Haus von Christiansen, meint ein niedlicher Backfisch. Diese vollen Farben, der reinste Boecklin. — Kind, repliciert die Mama, wenn ich Dir Deine Zimmer so einrichte, kannst Du in drei Jahren keinen Farbenkasten mehr sehen ohne Bauchweh. — Aber diese Gemüthlichkeit, sagt das Töchterchen. In solch einem niedlichen Häuschen, so ganz für sich. — Ja, willst Du zeitlebens halsbrecherische Wendeltreppen auf- und abkraxeln? Willst Du eine Wohnung, die wie Deine Puppenstube aussieht, wo es keinen einzigen grossen Raum gibt und wo Du ein anderes Kleid brauchst für jedes Zimmer, damit Du auf die Möbel gestimmt bist? Die Kleine antwortet nicht, sondern sagt nur Au! Sie hat sich zum sechstenmal an der Olbrich'schen Stuhllehne gestossen.

Künstler sollten nicht schriftstellern. Diesen Rath gab schon Goethe. So gern man ihnen folgt, wenn sie Persönliches mittheilen, so leicht verfallen sie in Phrasen, wenn sie ästhetische Lehrgebäude errichten.

Man kommt, durch den Platanenhain zurück-

schreitend, an dem Postkartenhäuschen vorbei zu einem zweiten Kartenhaus, das als Verschleissstelle für den Katalog und andere Schriftstücke dient. Wie schwer ist es, darüber keine Satire zu schreiben. Nachdem die Kunst lange planlos in der Vergangenheit umhergeirrt, dann gleich nutzlos die Natur durchstöbert, ward ihr — wie in Behrens' Festschrift die schwer lesbare „Behrens-Schrift" zu buchstabieren erlaubt — endlich die himmlische Offenbarung. „Wir wissen jetzt, dass nicht die einzelne Form in der Natur uns ein nachahmenswertes und ausschlaggebendes Vorbild sein soll, sondern das gewaltige Gesetz in der Natur, das Gesetz, das uns mit dem Planetensystem verbindet." Wer das versteht, vor dem neige ich in unbegrenzter Hochachtung mein Haupt. Der Katalog besticht durch einfache Ausstattung. Er ist frei von dem Froschlaich und den anderen Setzerinjectionen, die man in Wien so liebt. Dafür strotzt er von Gemeinplätzen, Quartanerpoesie und unhaltbaren Thesen. Hätte man Fachmänner — etwa Bode und Brinckmann, Lessing und Lichtwark, Muthesius und Gurlitt — gebeten, kurze principielle Erörterungen über das moderne Kunstgewerbe zu schreiben, so wäre ein sachliches, instructives Buch entstanden. So bietet es nur den Sonntagshumoristen Gelegenheit, ihren Witz zu üben. Es wirkt kindisch, wenn uralte farbensymbolistische Ideen wie funkelnagelneue Entdeckungen verkündet werden. Auch an der klaren Weltanschauung der Darmstädter kommt gelinder Zweifel. Denn entweder bin ich Aesthet, dann ist der Handwerker, dem ich die Ausführung meiner Gedanken anvertraue, nur mein Handlanger, ein namenloser Sclave. Oder ich bin Demokrat, suche meine

Kunst in den Dienst der Maschine, des modernen Handwerkes zu stellen. Dann muss ich vermeiden, mich als Snob zu gerieren. Sagt also Olbrich von seinem Wohnzimmer: „Dem Guten im Menschen eine Verkörperung im Raum zu geben, war Motiv für alles. Des Abends feierliche Stunden und die Heiligkeit der Einsamkeit sollten hier empfunden werden. Einem Vorhofe gleich, von dem man zur Ruhe geht. Weisses Linnen, weisse Hölzer ohne prunkvollen Zierrat spielen mit dunklen Flächen ein ruhiges Spiel. Die Raumpoesie wollte ich hier in einfachster Form zur höchsten Wirkung bringen. Dies zu erreichen halfen mir die Darmstädter Möbelfabrik durch die Einrichtung der Möbel; Frau Morawe, Fräulein Kleinsteuber, Fräulein Schiffel, Fräulein Rüdiger durch Näh- und Stickarbeit" — — so ist das eine Mischung von Aesthetenthum und Demokratismus, die nur in einem cerveau désiquilibré ihren Sitz haben kann. Würde der Katalog baldmöglich zurückgezogen, so wäre der Sache ungemein viel genützt.

Noch den Kopf erfüllt von den hochtrabenden Phrasen, naht man dem Allerheiligsten immer mehr und sieht als erstes Ausstellungsobject einen riesigen weissen Sonnenschirm mit rothen Ornamenten im Secessionsstil, darunter zwei Blumenmädchen, die sich recht zwecklos vorkommen unter den vereinzelten Menschen, die rathlos das Gelände durchkreisen. Dann folgt — blau, sehr blau — das „Haus der Blumen". Lichtwark veröffentlichte 1894 seine niedliche kleine Schrift „Makart-Bouquet und Blumenstrauss", worin er von dem wohlthätigen Einfluss sprach, den der Blumencult auf die Erziehung des Farbensinnes haben kann. In Darmstadt werden diese Lehren sehr geschickt commentiert. Es ist

eine Freude, zu sehen, wie wunderbar Klatschroth und Dunkelblau, Violett und Weiss, Grün, Schwarz und Orange, Helllila, Hellgelb und Hellblau, dunkles Roth und dunkles Grün zusammengestimmt und mit der Farbe der Pflanzen die der Vasen und die Vertäfelung des Bodens in Einklang gebracht ist. Einzig störend im Blumenhaus ist die Plastik. Denn Frauenköpfe sind keine Blumenständer. Mögen die Zweige den Damen in die Gehirnschale gesteckt oder mag die ärgste Barbarei dadurch umgangen sein, dass den Schönen Napoleons-Hüte aufgesetzt wurden, die den Hyacinthen als Behälter dienen — das gute moderne Kunstgewerbe verpönt solche Wasserköpfe, hasst alle genrehaften Gelüste, denen der Cocottenstil der Napoleons-Zeit fröhnte.

Das Spielhaus gegenüber wirkt als Bau nicht übel. Mag es von aussen mehr einem Circus als einem Theater gleichen, und mag es angreifbar sein, dass das ganze Innere mit Segeltuch ausgespannt ist, statt dass die Bretter selbst in der gewünschten Farbe getönt wurden — die Abtönung auf Dunkelviolett und das Fehlen aller zerstreuenden Ornamente gibt doch dem Raume etwas so träumerisch Ruhiges, dass es wunderbar sein müsste, hier in künstlerischen Genüssen zu schwelgen: hypnotisiert durch Farbe, eingelullt durch Musik. Das war ja das stolze Programm der „Darmstädter Spiele“. „An Stelle des Theaters, das unseren Unterhaltungen dient, gilt es, eine Stätte für die heiligste Kunst zu schaffen. Nur durch die bildenden Künste — Architektur, Plastik und Malerei — können die tönenden Künste — Dichtung und Musik — zu einer höchsten Offenbarung werden. Auf einem malerisch prächtigen, symbolisch zur Dichtung stimmenden Hintergrund, vor einem in festliche Farben

gekleideten, andächtig lauschenden Theilnehmerkreis. Alles im Raume feierlicher Architektur, bewege sich der Schauspieler als der Priester des Wortes, der schönen Geberde und des Tanzes.“ So verkündete noch im März Peter Behrens. Doch wie wenig hat sich von den schönen Worten erfüllt. Wie wenig durchdacht war der ganze Spielplan. Um Richard Strauss zu hören, braucht niemand nach Darmstadt zu fahren. Die magisch-spiritistischen Vorstellungen des Herrn Meunier-Selar aus Frankfurt können die Schauspielkunst nicht reformieren. Rothe Papierlaternen im Garten aufhängen, die Damen veranlassen, sich rothe Blumen ins Haar zu stecken, und solchen Gschnas ein „Fest in Roth“ titulieren, ist für Ben Akiba nichts Neues. Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus. Ja, auch die Maus ist schon todt, nur das Deficit übrig.

Neben dem Spielhause liegt — flankiert von „tropischen Teichen“, wie sie ähnlich jedes Aquarium aufweist — das „Gebäude für Flächenkunst“. „Für Flächen- und Körperkunst“ müsste es richtiger heissen, da unter die Bilder sich Sculpturen mischen. Und für den Schwindel, von dem man befallen wird, wenn man die schiefe, mit grauem Segeltuch belegte Ebene emporsteigt, bleibt man auch hier unbelohnt. Eine Elite-Ausstellung moderner Kunst war versprochen. Der Grossherzog selber, seinem persönlichen Geschmacke folgend, hätte die Einladungen erlassen. Die ersten Meister Europas würden vertreten sein. Nun, der Geschmack ist nicht schlecht. Doch die Elite fehlt. In München und Dresden, Venedig und Glasgow finden internationale Kunstparaden statt. Dorthin sind die Wiener, dorthin — mit ihren Standardworks — die Russen gegangen,

auf die in Darmstadt besondere Erwartungen gesetzt waren. Also sieht man — ausser russischem Kleinkram — ein paar Bilder von Kallmorgen, Leistikow, Loefftz; von Rysselberghe, Slevogt und Trübner; einige Sculpturen von Hahn, Hugo Kaufmann, Stuck und Trubetzkoi; ein paar Zeichnungen von Heine, Paul, Sattler und Wilke. Sonst tritt nur die Jugend auf, die allerjüngste, die sich anderwärts mit den Nebenräumen begnügt. Und Regisseur des Ganzen war so sehr der Zufall, dass neben den ernsten Kunstausstellungen dieses Sommers die Darmstädter überhaupt nicht in Frage kommt.

Doch das wäre ja gleichgiltig. Was Miethke und Pisko, Cassierer und Schulte thun, brauchen die Darmstädter nicht zu wiederholen. Nach Darmstadt kam man, um zu sehen, was sie selber leisten — die sieben Glücklichen, denen ein begeisterter junger Fürst die schöne Möglichkeit, voll sich auszuleben, gab und für deren Ruhm drei Zeitschriften sorgen. Im Ernst Ludwig-Haus wird die Neugier befriedigt. Behrens zeigt hier seine „Behrens-Schrift", Beleuchtungkörper, gewebte Stoffe und Vasen; Bürck die Studien zu den verunglückten Bildern, die er für das Eingangsportal und den Festsaal des Hauses schuf; Christiansen Placate und Glasfenster, aus denen viel grelle Farbenfreude, ein uncultivierter, fast barbarischer Colorismus spricht. Bosselt und Habich sind die Vertreter der Plastik. Der eine stellt Porträtmedaillen aus und niedliche Schmucksachen: Colliers, Gürtelschliessen, Broschen und Knöpfe, sehr apart in der Form und durch die Verwendung bunter Steine auch zu coloristischen Bijoux gestaltet. Ueber Habich sich klar zu werden ist nicht leicht. Die Statuette eines Narcissus wirkt ebenso fein, wie die

Kolossalstatuen vor dem Ernst Ludwig-Haus leer sind. Und er sowohl wie Bosselt huldigen in ihren Kleinbronzen einem recht zweifelhaften Geschmack. Denn eine Schale und ein Schreibzeug, ein Briefbeschwerer und ein Lesepult sind am schönsten dann, wenn sie in vornehmem Material und gediegener Ausführung, fein in Linien und Farben, nichts weiter beabsichtigen, als ihrem Zweck zu dienen. Alle figürlichen Zuthaten, alle aufgepappten Ornamente sind vom Uebel. Gerade damit treiben die Darmstädter ein fast kindisches Spiel. Wie sie weisse Damenschuhe mit schwarzen Ornamenten überziehen, können sie eine Schale nur als Nixe, einen Briefbeschwerer nur als Faun, ein Lesepult nur als nackte Dame, ein Schreibzeug als nackten Mann sich denken. Und mag die Ausführung besser als bei der älteren Dutzendware sein, so ist das Princip doch gleich schlecht. Das Auge wird übersättigt. Man bekommt den Verfolgungswahn, wenn, wo man geht und steht, eine Nudität sich aufdrängt; verliert jede Lust, noch eine Statue, noch ein Bild zu betrachten, wenn schon die Gebrauchsgegenstände des Alltags uns mit Kunst überfüttern.

Ausser den Werkstätten haben zwei Privatwohnungen — die von Huber und Bürck — im Ernst Ludwig-Haus Platz gefunden, und man wird hier avertiert, dass eine weitere Enttäuschung bevorsteht. Denn dieser Wohnungen wegen ist man eigentlich da. Man hat moderne Zimmereinrichtungen schon genug gesehen: bei Scala und in Dresden, bei Keller und Reiner und im Verkaufshaus der Vereinigten Werkstätten. Doch immer waren sie unpersönlich. Ein Rest der Schaubude, des Bazars, des künstlich Hergerichteten blieb übrig.

In Darmstadt, hiess es, sollte das anders sein. Wir sollten eine Ausstellung sehen, die gar keine Ausstellung wäre; sollten in Wohnungen, denen ein bestimmter Mensch sein Gepräge gegeben, uns so frei bewegen, als wären wir bei lieben Freunden zu Gast. Nun, der Empfang ist nicht recht freundlich. Alle Thüren sind durch Stricke versperrt. Auf jedem Tisch, auf jedem Stuhl, jedem Bett liegt ein Zettel mit dem Vermerk: Nichts anrühren. Hält man in Darmstadt alle Leute für Vandalen? Hätte man der Sache zuliebe nicht das Opfer bringen können, sich ein paar Rohrmatten zertreten zu lassen? Es wird durch die zimperliche Hausfrauenbesorgnis gerade das zunichte gemacht, was dem Unternehmen seine Eigenart, seinen stimmungsvollsten Reiz gegeben hätte.

Die weitere Hoffnung war, man könne von der Darmstädter Ausstellung die Geburtsstunde einer neuen Baukunst datieren. Bisher gab es nur Künste: eine neue Malerei und ein jungaufstrebendes Kunstgewerbe. Die Einheitlichkeit, der grosse Zusammenhang fehlte, weil die Baukunst mit dieser Entwicklung nicht Schritt hielt. Der hessische Grossherzog hatte seinen Künstlern keine fertigen Häuser, sondern leeres Gelände gegeben, es jedem ermöglicht, sich ein Haus zu errichten, an dem alles — vom Dachstuhl bis zur Gartenmauer, von der Thür bis zum Erker — die Sprache der neuen Zeit reden sollte. Also herrschte die Ansicht, der „Stil" dieser neuen Zeit werde sich endlich enthüllen, ein grosser, einheitlicher Zug würde in das Schaffen der Gegenwart kommen.

In der That sind die Häuser von Behrens und Christiansen, von Habich und Olbrich sehr schön. In

ihren freundlichen Linien, ihren lustigen Farben fügen sie sich wunderbar dem Rahmen dieser sanften deutschen Waldlandschaft ein. Man beneidet Menschen, denen ein gutes Geschick es vergönnt, auf einem so herrlichen Fleck Erde zu leben; bewundert Künstler, die den landschaftlichen Charakter dieses Erdwinkels so fein verstanden, dass ihre Häuser gar nicht wie Häuser wirken, sondern wie die natürliche Fortsetzung der Linien und Stimmungen der Landschaft. Freilich für die Lösung der Probleme, die uns andere quälen, ist damit gar nichts gewonnen. Wir wohnen in der Grossstadt, im Miethaus. Und der Bauernhausstil ist nur für Cottageviertel verwendbar. Ja, der sogar, der es sich leisten kann, seine Privatwohnung ausserhalb der City zu haben, wird mit den Unbequemlichkeiten des Einfamilienhauses sich nicht immer versöhnen. Namentlich die Frage der Circulation zwischen den verschiedenen Stockwerken bleibt so lange offen, bis das Treppenproblem ganz anders als in den Darmstädter Häusern gelöst ist.

Sonst herrscht natürlich das Individualitätsprincip. Das Haus soll verwachsen sein mit seinem Besitzer, wie das Gehäuse mit der Schnecke, soll aussen und innen das geistige Wesen seines Bewohners spiegeln. Le style c'est l'homme. Wie von dem Hause Stucks gesagt werden kann, dass er „sich selber gebaut hat“, sind die Häuser der Darmstädter gebaute Persönlichkeiten.

Behrens, als Schriftsteller so würdevoll, feierliche Phrasen im Majuskeldruck der Behrens-Schrift und im Kanzelrednerstil Bossuets verkündend, verdient auch als Baumeister das Epitheton des Pietro Magnifico. Er als einziger hat nicht den Bauernhausstil, sondern den französischen Villenstil, nicht Holz, sondern glasierten

Backstein gewählt. Repräsentierend nach aussen, ist sein Fürstensitz ebenso prunkvoll im Innern. Mosaiken kämpfen mit Intarsien, versilberte Stuckdecken mit vergoldeten Thüren. Die ganze Anlage ist so reich, dass man glaubt, bei einem Hamburger Grosskaufmann oder einem Commerzienrath von Berlin W zu sein.

Alle übrigen Häuser baute Olbrich, stets von dem Grundgedanken individueller Gestaltung ausgehend. Christiansens Haus „In Rosen" ist also ein Farbenkasten: ein gebautes Glasfenster, ein gebautes Placat. Den Erker ziert oder verunziert das Mosaikbild eines nackten Paares, das sich in Rosen die Hand reicht. Dieses Rosenroth kehrt im Dachstuhl und an den Fensterbrüstungen, am Balkon und den Blumentöpfen, an der Treppe und den Gartenbänken wieder, secundiert von Grünblau, das die Veranda und das Ziegeldach überzieht. Ja, in den Zimmern sogar posaunen durchgängig diese Farben. Den Fries des Schlafzimmers bildet eine Rosenguirlande, über der sich blauer Sternenhimmel öffnet. Wenn ich hier wohnen müsste, würde ich so rabiat wie ein Toro, dem die Banderilleros bunte Mäntel vorhalten.

Das Haus Habich wirkt daneben fast monochrom und asketisch. Nicht nur die Abgüsse griechischer Bildwerke und Habichs eigene Arbeiten thun kund, dass man im Hause eines Plastikers weilt. Auch die Bilder, die er aufhängt, haben etwas Farbloses, Strenges. Graublaue und dunkelbraune Stoffe vereinen sich mit dem Weiss der Wände zu ernsten, kühlen Harmonien.

Olbrichs Grundnote ist wie immer die Grazie: jenes fast überfeine Gefühl für den musikalischen Stimmungsreiz des Lichtes und der Farbe, das schon

in Wien bemerkt wurde. Er beschränkt sich nicht wie Christiansen darauf, einen einzigen lauten Farbenaccord anzuschlagen. Jedes Zimmer ist ein lyrisches Gedicht, das mittelst magischer Lichtspiele und magischer Farben eine andere seelische Stimmung auslöst. Dass der „Raum der Reinheit“ vulgo das Badezimmer weiss ist, lässt sich als Neuerung zwar nicht preisen. Verblüffend aber ist, mit welcher Sicherheit er auch in den anderen Räumen seine Stimmgabel schwingt. Im Speisezimmer gibt das Grundmotiv der gedeckte Tisch. Alles ist hell und licht, von der Kalkwand bis zu dem Jasminzweig, der die Tafel schmückt. Die Halle ist auf Dunkelgrün und Lila, das Wohnzimmer auf Lila und Weiss gestimmt. Das grüne Gastzimmer, nach Osten gelegen, soll es dem Gast ermöglichen, sich beim Erwachen die Stimmung vorzugaukeln, als ob er zur Morgenstunde durch einen Tannenwald schreite, wo die Sonnenstrahlen auf thaugrünem Moose spielen. Das rubinrothe Zimmer, nach Westen gelegen, soll die symphonische Begleitung zur Melodie des Sonnenunterganges sein.

All diese kunstgewerbliche Lyrik ist so schön, alles verwebt sich zu so schmeichelnden, träumerisch wollüstigen Harmonien, dass man meint, Olbrich als erster habe die Stimmungskraft der Farbe entdeckt, all jene Reize, mit denen sie so nervenerregend auf den Fasern der Seele spielt. Dass in einigen Zimmern, wie im Kloster von San Yust, seltsame Uhren stehen, deren Ziffern kabbalistischen Zeichen gleichen, und dass man in der fahlgrünen Beleuchtung sich wie gestorben vorkommt, umdrängt von Leichen, die dem Grab entstiegen, steigert noch den unheimlichen, spiritistisch-mystischen Zauber. Erst dem Spukhaus entflohen, an das prosaische

Licht des Tages gelangt, wird man inne, dass man ähnliche Dinge schon bei Huysmans las. „Der Herzog theilte seinen Salon in eine Reihe von Nischen, in denen eine tolle Uebereinstimmung von freundlichen und düsteren, von zarten und crassen Farben waltete. Dann liess er sich in einer dieser Nischen nieder, deren Decoration ihm am besten mit der Eigenart des Werkes, das er gerade las, zu harmonieren schien. Einmal gab er ein Diner, um ein kleines Missgeschick, das ihm zugestossen war, classisch zu feiern. Da war der Speisesaal ganz schwarz ausgeschlagen und führte nach dem völlig umgestalteten Garten hinaus, dessen Alleen zu diesem Zwecke mit feinem Kohlenstaub bestreut waren. Das kleine, mit Basaltstein umrandete Wasserbecken war mit schwarzer Tinte gefüllt, die Gebüsche bildeten Fichten und Cypressen. Die Mahlzeit wurde auf einem schwarzen Tischtuche serviert, auf dessen Mitte sich Blumenkörbe, mit Veilchen und Skabiosen gefüllt, befanden. In hohen Candelabern brannten grünliche Flammen, und Wachskerzen in Armleuchtern erhellten den Saal. Ein unsichtbares Orchester spielte Trauermärsche, und die Gäste wurden von nackten Negerinnen, bekleidet mit Pantoffeln und kleinen Strümpfen aus Silbergewebe, die mit glänzenden Kügelchen besäet waren, bedient. Man ass von Tellern mit schwarzem Rande: Schildkrötensuppe, russisches Schwarzbrot, reife türkische Oliven, Caviar, Seebarben, Wildpret in schwarzer Sauce, so schwarz wie Lakritzensaft, Trüffelpurée, Chocoladenpudding, dem dann ganz dunkle Blutpfirsiche, blauschwarze Trauben, Maulbeeren und schwarze Kirschen folgten. Man trank aus dunklen Gläsern die Weine von Limagne und Roussillon, von Tenedos, Val de Penas

und Porto und labte sich schliesslich nach dem Kaffee mit Nussschnaps, Kwas, Porter und Stout. Die Einladungen waren auf Papier mit breitem schwarzen Trauerrand geschrieben."

Diese Stelle zeigt, wohin, consequent durchgeführt, die Darmstädter Bestrebungen führen. Die Malerei machte seit Manet eine riesige Entwicklung durch. Die subtilsten Lichtstimmungen lernte sie wiedergeben, die kühnsten Farbencontraste versöhnen. Und da die meisten, die heute auf kunstgewerblichem Gebiete schaffen, erst Maler waren, ist es erklärlich, dass das malerische Princip auch in das Kunstgewerbe, in die Baukunst kam. Der Entwurf eines Zimmers ist dasselbe, wie die Composition eines Bildes. Das Ganze ist Farbenvision. Durch das Fenster wird die Lichtführung bestimmt. Die Oefen und Sessel, Kissen und Blumen sind die Farbenflecke, entweder zu einheitlicher Harmonie gestimmt oder durch den Gegensatz sich zu höherer Wirkung steigernd.

Die Frage ist nur, inwieweit diese Staffeleikunst massgebend für uns andere sein darf. Noch sind die Tage der Renaissancebeglückung unvergessen. Damals wurde durch die zufällige Thatsache, dass die Maler alte Möbel für ihre Historienbilder brauchten, die ganze gebildete Bourgeoisie veranlasst, sich mit imitierter Renaissance zu umgeben. Gleich thöricht, gleich unselbständig wäre es, wollten wir heute kopfüber uns in den Farbentopf stürzen. Denn wir sind keine Paradiesvögel, wir sind Menschen in schwarzem Rock. Betonen die Künstler so stolz den persönlichen Charakter ihrer Wohnungen, so sollen die unserigen nicht minder persönlich sein. Und dieses Persönliche werden sie nie

haben, wenn wir einer Moderichtung folgen; nie, wenn wir sie fertig von Olbrich, Vandevelde oder Hoffmann beziehen. Sie werden es nur haben, wenn sie organisch geworden sind, wenn unser eigener Geist die einzelnen Stücke beseelt, selbst Disparates zu seelischer Harmonie verwebend. Wieder sei ein Helfershelfer, diesmal ein classischer, citiert, der aus dem Fata Morgana-Land der Darmstädter uns auf realen Boden zurückführt. In seinen Briefen über ästhetische Erziehung stellt Schiller den Satz auf: Das Künstlerische ist das Reinmenschliche. Und Heinrich v. Stein, in seinem wundervollen Buch über die Aesthetik der deutschen Classiker, commentiert ihn durch das Beispiel: „Ich erwarte in einem Zimmer seinen für den Augenblick abwesenden Besitzer. Unwillkürlich haftet der Blick an der Einrichtung und Ausschmückung des Raumes. Zunächst fallen mir die Bilder auf. Sie hängen nicht in starr symmetrischen Gruppen, sondern so verschiedenartig vertheilt, dass ihre Anordnung auf einen Betrachter weist, der, sinnvoll sich an ihnen erfreuend, jedes von ihnen an einer bestimmt ausgezeichneten Stelle zu sehen und wiederzufinden wünscht. Gleicherweise zeigt verschiedene charakteristische Rahmung die besondere Theilnahme an jedem einzelnen Blatt. Die Bilder stellen sich so dar, dass sie auch beim flüchtigen Ueberblick den Gedanken an die Persönlichkeit aufdrängen, welche gerade diese Bilder zum Zimmerschmuck wählte. Des weiteren bemerke ich die Stellung des Arbeitstisches, der Repositorien und finde, dass sie auf zweckmässige Benützung des Lichtes und der Luft, auf regelmässige, emsige Arbeit weisen. Ein Ruheplatz deutet Stunden des Sinnens des eigenen, bücherlosen Nachdenkens an. Andere

Sitze aber scheinen den fremden Besucher zu behaglichem Gespräche einzuladen. Dieses alles in einer einzigen Anschauung vereinigt, fühle ich mich deutlich und wohlthuend, durch die Vermittlung aller dieser Gegenstände, von einer menschlichen Seele angesprochen, und in der Erinnerung an ein solches Zimmer ist mir nicht anders zumuthe, als hätte ich ein freundliches, warm empfundenes Wort vernommen. Einen solchen Eindruck nenne ich schön. Dabei brauchen die einzelnen Gegenstände, welche die Einrichtung des Zimmers ausmachen, den Blick nicht eben gefesselt zu haben. Sie brauchen keine eigentlichen Kunstwerke zu sein. Das Schöne besteht einzig in dem Ganzen des Eindruckes. Hingegen können in der Zimmereinrichtung eines Reichen alle einzelnen Möbel und Stoffe von ausgesuchter Kostbarkeit und Pracht sein; so ist es mir doch nach einem solchen Anblick zumuthe, als habe ich mich an etwas gestossen; so eckig, kalt und nüchtern war das Ganze ihrer Zusammenstellung. Es muss demnach, damit ein Ganzes schön erscheine, eine gewisse Wechselwirkung darin zur Anschauung kommen, welche von den verschiedenen betrachteten Gegenständen zu einem sie bestimmenden und gleichsam durchdringenden geistigen Princip hinleitet. Das Schöne ist kein formaler Canon, etwa ein Geheimnis der Linienführung in der Malerei, sondern der Eindruck des Schönen kommt dadurch zustande, dass ein geistvoller Bewohner den Gegenständen seiner Zimmereinrichtung eine bestimmte Gestalt und Ordnung gibt. Oder anders gesagt: das Schöne ist das anschaulich gewordene Princip des wahrhaft und eigentlich Menschlichen. Schönheit ist Seele."

DIE DRESDENER AUSSTELLUNG

Die Wiener Secession hat grossen Erfolg in Dresden. Die Auswahl der Bilder, die sie sandte, ist ebenso geschickt, wie die Anordnung vornehm. Klimts Philosophie beherrscht wie in Paris die Hauptwand und wirkt fast besser als dort, weil sie effectvoll eine ganze Saalflucht abschliesst. Auch der Schubert und die Landschaften Klimts werden sehr bewundert. Molls Diner ist für die Gemäldegalerie erworben. Stöhr hat seine Nixen, Andri drei Bauernbilder verkauft. Kurz, es freut, zu sehen, wie würdig die Wiener Kunst auswärts sich zeigt und wie ungetheilten Beifall sie findet. Ueberhaupt sei der Besuch Dresdens sehr empfohlen. Die Stadt gibt ein lehrreiches Beispiel, was vernünftige Kunstpolitik auf den verschiedensten Gebieten vermag. In Wien ist das Verhältnis der Staatssammlungen zur modernen Kunst mehr oder weniger platonisch. Man hütet das alte Erbe. Das genügt. Die Directoren der Dresdener Museen haben den selbstverständlichen und gerade deshalb so oft vergessenen Gesichtspunkt, dass eine Sammlung, die aus früheren Jahrhunderten repräsentierende Kunstwerke aufweist, nicht beim neunzehnten Jahrhundert jählings abbrechen darf; dass schon der historischen Vollständigkeit halber die Kunst der Gegenwart gleiche Beachtung

wie die der Vergangenheit fordert, und dass man dem Staate viel Geld spart, wenn man sich rechtzeitig — noch bevor sie Börsenpapiere geworden — des Besitzes der entscheidenden Werke versichert. Seit dem Beginn der Neunzigerjahre trug Karl Woermann, der Director der Gemäldegalerie, Sorge, auch die moderne Abtheilung auf ein anständiges Niveau zu bringen. Lehrs, der Director des Kupferstichcabinets, ist nicht nur Autorität auf dem Gebiete der Incunabeln, sondern weiss auch, dass ein Museum kein Mausoleum sein darf, dass es die Aufgabe hat, lebenspendend zu wirken. So kann die Graphik der Gegenwart nirgends besser als im Dresdener Kupferstichcabinet studiert werden, das in wechselnden Ausstellungen dem Publicum alle Meister der Griffelkunst vorführt. Was Georg Treu, der Director der Sculpturensammlung, leistet, ist enorm. Unter heftigem Widerspruch der Dresdener Bildhauer, die ihn der Ausländerei bezichtigten, hat er es fertig gebracht, das Dresdener Albertinum zu einer der lehrreichsten Sammlungen der Welt zu machen, wo alle Koryphäen moderner Plastik — Rodin, Bartholomé und Meunier, Klinger und Hildebrandt — in massgebenden Werken vertreten sind. Eine zielbewusste weltmännische Kunstpflege, für die ihm spätere Kunstgenerationen mehr danken werden, als wenn sie verdammt wären, an den zweifelhaften Erzeugnissen der Dresdener Localgrössen ihren Geschmack zu bilden. Woldemar von Seidlitz, ein feiner Kenner modernen Kunstschaffens, vertritt diese Principien im Ministerium. Und — was am seltsamsten berührt im Vergleich zu dem Kastenwesen, das anderwärts herrscht — diese Männer machen auch die Dresdener Ausstellungen. Ich bin kein Freund der Kunstgelehrten. Ich weiss, wie wenig

sie gemeinhin um die Kunst sich kümmern und wie wenig dem modernen Schaffen durch die Thätigkeit von Männern gedient ist, die sich lediglich als philologische Registrierungsmaschinen fühlen. Doch in Dresden liegen die Verhältnisse anders. Ist ein Kunstgelehrter wirklich das, was er sein soll; hat er ein persönliches Verhältnis zur Kunst; blickt er nicht nur rückwärts, auch um sich; trägt er keine Scheuklappen, um durch den Anblick neuer Kunstwerke nicht in seiner retrospectiven Aesthetik beirrt zu werden, so kann er dem Künstler ein sehr nützlicher Handlanger sein. Denn er hat mehr gesehen. Sein Blick ist freier. Seine wissenschaftliche Schulung ermöglicht ihm, leichter einen Stoff zu verarbeiten und nach logischen Gesichtspunkten zu gliedern. Und das ist schliesslich die einzige Fähigkeit, die die Veranstalter von Ausstellungen brauchen. So wie sie gewöhnlich insceniert werden, sind diese Ausstellungen nachgerade eine Landplage geworden. Es ist sinn- und zwecklos, dass alljährlich Kunstwerke, die keine vernünftige Erwägung, sondern Sa Majesté le Hasard vereinte, in einem Gebäude zusammengepfercht werden; sinn- und zwecklos, dass zahllose Leute aus diesem Anlass sich hinsetzen und über das zufällig Zusammengekommene ebenso wirre Artikel schreiben. Und nun sehe man, wie wundervoll in Dresden die Aufgabe gelöst ward. Hier ist Logik und Klarheit. Männer, die zwar Bilder nicht malen, aber gut beurtheilen können, haben sich bemüht, für einige Monate in Dresden alles zu vereinigen, was geeignet ist, den Besucher systematisch über die Tendenzen der modernen Kunst zu belehren. Dass man das Beste wieder findet, was im vergangenen Jahr in Paris war, versteht sich

von selbst. Doch auch bedeutsame unbekannte Meister aus den verschiedensten Ländern wurden aufgespürt. Die graphische Ausstellung, von Lehrs zusammengebracht, ist eine der lehrreichsten, die es jemals gab. Das Kunstgewerbe ist gleich gut wie auf der berühmten Ausstellung von 1897 vertreten. Die plastische Abtheilung, von Treu geordnet, ist erstaunlich. Auch ein anderer schöner Versuch wurde erstmals gemacht: nicht nur moderne Erzeugnisse werden vorgeführt. Bildnisse von van Dyck, Rembrandt, Velasquez, die die Gemäldegalerie herlieh, hängen neben solchen jetzt lebender Meister und gestatten, das Verhältnis der Modernen zu den alten Classikern zu studieren. Und mit welchem Verständnis gehen die Leute auf all diese Dinge ein. Statt, wie es sonst geschieht, rath- und hilflos durch die Säle zu irren, fühlen sie hier instinctiv, dass ein kundiger Cicerone sie leitet. Das Material ist beseelt. Die Bilder hängen so, dass jeder beim Durchschreiten der Säle gleichsam einem wohlgeordneten, klaren Vortrag lauscht. Für Wien ist die Reform des Ausstellungswesens eine Lebensfrage. Was die Secession, in ihren Räumlichkeiten beschränkt, nicht vermag, das lässt sich im Künstlerhaus leisten. Möchten die Herren, die hier zu gebieten haben, sich Dresden ansehen. Sie werden Wien dann im nächsten Frühling mit einer Musterausstellung überraschen.

DIE DENKMALSEUCHE

In Oesterreich grassiert sie ja nicht. Ihr Herd ist Preussen. Die Denkmäler sind so verschieden wie die Länder selbst. Spricht man von österreichischer Plastik, so denkt man an den Haydn und den Schubert, den Mozart und Hellmers Standbild der Kaiserin, das so schön, so zum Weinen schön ist. Wird von preussischer gesprochen, so steht die Siegesallee vor uns überlebensgrosse Uniformknöpfe, Marschallstäbe und Stiefel. Nur die Ideen des Monarchismus und Militarismus werden mit den Mitteln der Plastik verkündet. Und dem erleuchteten Beispiel der Capitale folgt die Provinz. In allen Städten, stets in derselben Pose, stehen ordenbesäete Uniformierte — jede Strassenkreuzung, jeden Platz versperrend: Fürsten und Generäle, deren Namen niemand weiss, von denen niemand ahnt, was sie sollen — sofern nicht ihre Aufgabe ist, die paar Kunstfreunde, die es in Deutschland noch gibt, zu Ikonoklasten zu machen. Eine ware Massensuggestion herrscht. Kaum ist ein Denkmal gesetzt, kaum der Enthüllungsspeech geredet, da sammeln ehrenwerte Männer, denen es um Kunst und Decoration — besonders ihres Knopfloches — zu thun ist, schon wieder Geld für ein neues. Wie lange wird die Seuche noch wüthen? Soll aller Ungeschmack des vergangenen Jahr-

hunderts in das neue geschleppt werden? Will man nicht einsehen, dass diese ganze Art Kunstpflege mit Kunst fast gar nichts, desto mehr mit Streberthum und ästhetischer Roheit zu thun hat?

Im Oeuvre der alten Meister spielen Denkmäler bekanntlich eine ganz nebensächliche Rolle. Zuerst denkt man immer an ihre freien Schöpfungen: die Erzthüren des Ghiberti, den Georg des Donatello, die Kinderfriese des Robbia, den David des Michelangelo, den Perseus des Benvenuto Cellini. Das waren die Werke, die das Aeussere der Gebäude, die Loggien und freien Plätze schmückten. Selbst historische Ereignisse, Siege der Freiheit wurden nicht dadurch verherrlicht, dass man das Ereignis selber in realistischer Treue verewigte, sondern dadurch, dass eine schöne Statue, eine Judith, ein Athlet vor einem öffentlichen Gebäude errichtet wurde. Die eigentlichen Denkmäler waren Ausdruck persönlichen Herrengeistes, also meist Privatschöpfungen derer selbst, die sie feierten. Auch wenn ausnahmsweise die Commune sie setzen liess, in dem Bedürfnis, einen Menschen zu ehren, auf dessen Werke, dessen Thaten sie stolz war, wurden sie nicht im Freien, sondern im Innenraum, in den Kirchen oder Rathhäusern aufgestellt. Man war der Ansicht, dass nur Werke, die entweder praktischen Bedürfnissen dienten, wie die Brunnen, oder solche, die grosse Zeitideen, allgemein Menschliches aussprachen, wie die Allegorien, Heiligenfiguren und Götterbilder, in die Oeffentlichkeit gehörten, dagegen diejenigen, die dem Andenken eines einzelnen gewidmet waren, an den Ort, wo er gewirkt hatte oder begraben war. Diese Empfindung war fein. Denn erstens wurde durch die Umgebung die ruhig-feierliche Stimmung

vorbereitet, die der Anblick des Denkmales forderte. Zweitens blieb durch die Verbindung mit der Baukunst die Plastik vor Ausschreitungen bewahrt. Sie verlor nie das Bewusstsein, eine decorative, schmückende Kunst zu sein, war gezwungen, bestimmten Beleuchtungsverhältnissen, gegebenen räumlichen Vorbedingungen Rechnung zu tragen. Und diese Verbindung mit der Baukunst ward auch dann gewahrt, wenn — was selten geschah — das Denkmal eines Mannes, der en plain air gewirkt, dessen grosse Thaten im ganzen Volke lebendig waren, mitten im rauschenden Volksgewühl, unter freiem Himmel errichtet wurde. Man stellte es in einen der malerischen Winkel, an denen die alten Städte so reich sind. Als Hintergrund diente, wenn es aus Marmor war, die dunklere, wenn es aus Bronze war, die hellere Wand einer Kirche oder eines ruhigen Palastes. Das kleine Leben, das sich dicht daneben entfaltete, die geringe Entfernung des Betrachters vom Monument liessen es gewaltig und gross erscheinen, ohne dass diese Wirkung durch unkünstlerische Mittel zu erkaufen war — durch jene Steigerung des Massstabes ins Ungeheuerliche, die stets zu aufgeblasener Hohlheit führt.

Was kann das neunzehnte Jahrhundert diesen Werken der alten Meister zur Seite stellen? Ist nicht an sich schon bedenklich, dass hier von freien Schöpfungen fast gar nicht, nein, immer und immer nur von Denkmälern die Rede ist? Und hat diese Denkmalwuth irgend etwas mit der Ruhmessehnsucht der Renaissance, mit dem Cult des Genius gemein? Oder entstammt sie derselben trüben Quelle, der auch die Historienmalerei seligen Angedenkens entfloss?

Es kann nicht oft genug hingewiesen werden auf die welterschütternden Ereignisse, die sich am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen. Bis dahin war die Kunst die natürliche Begleiterin des Lebens. Man umgab sich mit schönen Dingen, weil man ohne sie nicht sein konnte. Auf den Klotz der jungen bürgerlichen Cultur ward dagegen die Kunst nur als loses Ornament geklebt. Man pflegte sie, doch nicht aus ästhetischem Bedürfnis, nur wenn sie ausserartistischen Zwecken diente. Nach all den Dingen, die früher die Bildhauer geschaffen hatten — frei erfundenen Statuen, Brunnen, Grabmälern, Gebrauchs- und Schmuckgegenständen fürs Haus — war also keine Nachfrage mehr. Plastik und Denkmalplastik wurden gleichbedeutend, da nur Denkmäler nicht „frivolem Luxus“, sondern „hohen, grossen Gedanken“ dienten.

Die ersten waren wenigstens von einem Hauch der Begeisterung durchzittert. Sie feierten die Ideen der Freiheitskriege. Ihr Pathos war echt. Vieles von dem, was wir heute erstreben, war schon damals die Sehnsucht der Besten. Ein kleines, unscheinbares Denkmal thue es nicht — schrieb Arndt 1814 in seinem Aufruf für das Schlachtendenkmal bei Leipzig — auch nicht ein solches in Leipzig selbst. Es müsse draussen stehen, wo so viel Blut floss; müsse herrlich und gross sein wie ein Koloss, eine Pyramide, ein Dom: ein Erdhügel, Feldsteine darauf gewälzt, ein riesiges eisernes Kreuz darüber, auf diesem eine goldene Kuppel, die weit in die Ferne leuchte. Das Land ringsum müsse für geheiligt erklärt, umwallt und mit Eichen bepflanzt werden, ein Kirchhof für deutsche Männer, auf dem das Vaterland geliebte Helden begrabe.

Doch ach, wie bald war es mit dieser Begeisterung vorbei. Wie bald gieng die Vaterlandsliebe in ein Wedeln vor Fürstenthronen, der Heroencult in ein Breittreten geschichtlichen Lehrstoffes über. Das ist das Verächtliche in der Kunstpflege der Bourgeoisie. Grosse, ganz neue Probleme warf das neue Zeitalter auf. Die Welt arbeitete, litt und kämpfte. Unerhörte Umwälzungen auf allen Gebieten des geistigen, industriellen und socialen Lebens kamen. Die Bourgeoisie wagte es nicht, in ihren Denkmälern von all diesen Grossthaten des Jahrhunderts zu künden, von all den Schmerzen und Hoffnungen, die unsere Zeit bewegen. Nein, sie fuhr fort, das „Heil dir im Siegeskranz" mechanisch auch dann noch herunterzuleiern, als gar kein Anlass zum Enthusiasmus mehr vorlag. Es kam ihr nicht in den Sinn, dass die Plastik anderes vermöge, als die Liebe zum angestammten Fürstenhaus, die Segnungen des Militärdienstes zu besingen. Und aus diesem Arbeiten mit todten Gedanken, die keinen Hund, geschweige einen Bildhauer vom Ofen lockten, ergaben sich alle weiteren Misèren.

Zunächst das Missverhältnis zwischen dem nichtigen Stoff und der Grösse des Denkmals. Die Form der Büste, worauf sich die Renaissancemeister beschränkten, erschien zu ärmlich. Jeder brave General ward in ganzer Figur gegeben — selbst wenn in Wahrheit dadurch nur dem Schneider gehuldigt wurde, der den Waffenrock anfertigte. Und Serenissimus! War schon die Achtung für den Untergebenen so gross, so konnte der Respect vor dem Landesherrn nur dadurch allerunterthänigst bezeugt werden, dass man sein Standbild überhaupt zu einer Galavorstel-

lung fürstlichen Pompes machte. Es war nicht mehr würdig genug für den Fürsten von Bückeburg, dass er wie Ludwig XIV. überlebensgross auf überlebensgrossem Hengste dahersprengte. Er musste erhaben wie ein Gott, hoch, unnahbar über der Erde schweben. Also begann eine Ausbildung des Sockels, wie sie keine frühere Epoche kannte. Allegorische Damen, die Tugenden verkörpernd, die der Verewigte nach Ansicht seiner Landeskinder hatte, wurden ihm zu Füssen gesetzt — bequem für den armen Künstler insofern, als ein Buch oder eine Keule, ein Lamm, ein Tuch oder ein ähnliches Requisit genügte, die nämliche Dame, die erst „Wissenschaft" spielte, mühelos als die Stärke, die Demuth oder Gerechtigkeit aufzuputzen. Oder man folgte den Historienmalern, machte das Standbild zu einem Compendium der Landesgeschichte, indem man zu Füssen des Hauptthelden in kleinerem Massstab alle Berühmtheiten seines Zeitalters vereinigte. So kamen Lessing und Kant zu der seltenen Ehre, neben den Militärs unter dem Riesenpferdeschwanz des alten Fritz zu stehen. Aus den Denkmälern ward ein Massenconglomerat der verschiedensten Statuen. Der Gamaschen- und Schulmeistergeist war unerschöpflich im Erfinden tiefsinniger Huldigungen. Und diese Anhäufung kleinlicher Einzelheiten war auch insofern falsch, als schon der Standort der Monumente eine andere artistische Behandlung gefordert hätte. Wir kommen zu den Dingen, an denen nicht die Bourgeoisie, sondern die Entwicklung des Städtebaues schuld ist.

Beziehungen zu bestimmten Räumen, wie es früher die Grabkapellen oder die Rathhäuser waren,

hatten die Persönlichkeiten, denen Denkmäler errichtet wurden, nicht. Die Aufstellung der Monumente im Freien ward also zur Regel erhoben. Hier aber fehlten gleichfalls all die traulichen Winkel, in denen ehedem solche Denkmäler standen. Das Axeal- und Sternsystem kam — all das, was Sitte in seinem wundervollen Buche schildert. Weite Strecken leeren Geländes — nicht mehr „Plätze“ im alten Sinn — bildeten die Kreuzungspunkte breiter, gerader Strassen. Und in dieses leere Gelände — wer zuerst auf den Einfall kam, ist noch unerforscht — ganz genau in die Mitte, so wie Zirkel und Richtscheit es angaben, wurden die Monumente gesetzt — in den leeren Raum, in das Nichts, ein meilenweites Nirwana. Was das bedeutet, fühlt jeder, der den Colleoni des Verrocchio mit einem unserer Kaiserdenkmäler vergleicht.

Ist ein Mensch gross? Das kann ich nicht sagen, wenn er allein, auf vierzig Schritte Distanz im Felde steht. Ich sehe es erst, wenn ich mich neben ihn stelle, oder wenn ein anderer noch kleinerer in der Nähe auftaucht! Ist ein Dom gross? Das sagt nicht die „Domfreiheit“. Die kleinen angebauten Häuser erzählen es, über deren Dächer er so hoch, so ins Unermessliche aufragt. Mit den Monumenten ist es dasselbe. Die alten, obwohl klein, wirken riesig, weil die ganze Umgebung ihre Grösse steigert. Die neuen, an sich kolossal, wirken doch nur klein, weil die Entfernung vom Betrachter zu gross ist und jedes Vergleichsobject zur Bemessung ihrer Grösse fehlt. Klein und winzig auch deshalb, weil zu viel kleinliches Zeug den Gesammteindruck zersplittert. Schon die Aegypter wussten, weshalb sie ihre riesigen Sphinxen nicht naturalistisch durchbildeten, sondern als

einheitliche architektonische Massen gaben, deren Detailgliederung nicht die Hand des Bildhauers, sondern Licht und Schatten besorgte. Die Modernen in ihrer Freude an geschichtlichem und allerhand anderem Beiwerk verfahren so ungeschickt wie ein Placatkünstler, der statt auf markig stilisirte, ruhig einfache Linien zu sehen, in Menzel'scher Detailmalerei schwelgen wollte. Und das Ergebnis ist, dass das Riesenmonument auf der weiten Fläche nicht anders wirkt als ein Tafelaufsatz auf weissem Tischtuch. Mit dem Unterschied, dass der Tafelaufsatz künstlerische Durchbildung erlaubt, während es nicht möglich ist, einen zwei Meter langen Stiefel, einen haushohen Interimsrock, einen faustgrossen Uniformknopf, eine fabrikschlothohe Hose oder eine thürgrosse Nase naturalistisch zu bilden, ohne in die klotzigste widerwärtigste Roheit zu verfallen. Das einzige Glück ist, dass von all diesen Einzelheiten nichts bemerkt wird, da ein Monument, das von freiem Himmel sich abhebt und nicht einmal eine scharfe, klar ausgesprochene Silhouette hat, überhaupt nur als plumpe, ungehobelte, formlose Masse wirkt. Das Unglück aber ist, dass unsere Bildhauer auf Aufgaben gehetzt wurden, die jedes Talent ruinieren, und dass das Volk, in der Meinung, einer guten Sache zu dienen, sein sauer verdientes Geld hergibt für Dinge, von denen es besser wäre, dass sie nicht entstünden. Tolstoj erörterte, ob wir überhaupt das Recht hätten, an Kunst zu denken, bevor ganz andere, weit grössere Probleme gelöst seien. Morris gab auf die Frage, wie Kunst in das Leben der Armen zu tragen sei, die melancholische Antwort, der wichtigste Schmuck für solche Wohnungen sei vorläufig eine Seite Speck. Und wir vergeuden

Millionen in der Anlage von Werken, die weder unserem Wohlbefinden, noch der Kunst, noch irgendwelcher guten Sache dienen; in Werken, die Hunderttausende kosteten und deren Wert gleich Null ist.

Wo ist die Hilfe? Wie kann Besserung eintreten? Bei der officiellen Denkmalplastik sind alle Mittel vergeblich. Denn todte Ideen gebären keine lebendigen Werke. Wir können dem Unwesen nur dadurch steuern, dass wir keinen Pfennig mehr hergeben für Dinge, die nur der Ordens- und Titelsucht byzantinischer Streber ihr Dasein danken. Wir müssen den Muth haben, zu bekennen, dass alle diese Markgrafen und Feldwebel höherer Ordnung uns gänzlich Hekuba, Schall und Rauch sind; müssen jedes Markstück, das wir für Unkunst ausgeben, als Verrath an der wahren Kunst betrachten.

Wo es sich aber wirklich um Denkmäler handelt, die uns vom Herzen kommen; um Männer, von denen wir wünschen, dass ihr Bild für ferne Geschlechter ein heiliges Symbol sei — stolze Erinnerung und ernste Mahnung — da seien wir auch mit dem Herzen dabei. Sorgen wir, dass die Fehler vermieden werden, deren Kenntnis wir so theuer erkauften; dass solche Aufgaben nur ein Künstler löst, ein echter und freier, den weder höfische Rücksicht, noch bureaukratisches Dreinreden hemmt. Leisten wir Verzicht auf banale Porträtwahrheit. Denn auch Verrocchio, als er den Colleoni schuf, gab nicht den Mann, der uns als solcher gänzlich gleichgiltig ist, sondern ein Symbol der Condottierenzeit, den Ritter schlechthin, der, mögen Tod und Teufel ihn narren, in sieggewohnter eiserner Ruhe hinzieht. Lernen wir von den Alten, dass ein Siegesdenkmal nicht noth-

wendig eine Germania, eine Borussia oder ein sterbender Chinese zu sein braucht, sondern dass es feiner ist, ein schönes Werk dem Andenken an den Sieg zu weihen. Sorgen wir, dass all die Kraft unserer Bildhauer, die bisher von der Denkmalplastik nutzlos aufgesaugt ward, wieder, wie in den alten Epochen, der freien künstlerischen Schöpfung zugute kommt. Erinnern wir uns, dass in der Werkstatt gar manchen Meisters eine Statue, eine Gruppe steht, die eine lauschige Gartenanlage oder die Front eines Hauses besser schmücken könnte, als das naturgetreue Bildnis eines Generals, das wir, wenn das Bedürfnis vorliegt, in der Illustrierten Zeitung besser als in monumentalem Denkmal geniessen. Erinnern wir uns namentlich, dass wir, um Geschichtstabellen besorgt, noch ganz vergassen, das zu verherrlichen, was unsere eigene Zeit uns brachte: ihre grossen socialen Gedanken, ihre rein menschlichen Empfindungen. Werke wie Bartholomés Todtenmonument oder Meuniers Denkmal der Arbeit weisen uns den Weg zu neuen, grossen und schönen Zielen. Sorgen wir dafür, dass diejenigen, in deren Kopf solch ein lebendiger Gedanke reift, die Mittel erhalten, ihn durchzuführen. Schaffen wir Plätze in unseren Städten, Camposanti der Kunst, in denen das Volk unter Statuen wandelt, geweihte Bezirke, wo der Alltag verstummt, nur das Schöne herrscht, der Geist grosser Thaten uns umwittert. Der Staatsidee in gutem Sinn ist damit mehr gedient, als durch das Einbleuen der Landesgeschichte und durch höfischen Bückling. Denn es ist die Gabe der Kunst, der echten und wahren, dass sie den Menschen beglückt, ihn edel und gut macht.

FRAGONARD

Die Pariser Centenarausstellung des letzten Jahres hatte eine melancholische Einleitung. Im ersten Saal waren die Werke der alten Herren vereinigt, die aus der versunkenen Welt des Rococo in das 19. Jahrhundert hereinlebten. Besonders an Fragonard wurde die Erinnerung wachgerufen, den frivolen, unsittlichen und doch so bestrickenden Meister. Virgile Josz hat ihm soeben ein sehr geistvolles Buch geweiht.*)

Die Geschichte des französischen Rococo ist bekanntlich die Geschichte der Erotik dieses „siècle absolument corrompu". Mit galantem Hofmachen, mit Schwärmen und Flüstern, Girren und Streicheln hatte der Flirt begonnen. Watteau malte die jungen Damen und Herren, wie sie auf Wiesen lagern, zärtlich plaudernd im Gebüsch verschwinden, als Colombinen und Pierrots verkleidet, in lauen Sommernächten niedliche Intriguen spinnen. Lancret malte die junge Frau und den Cicisbeo, wie sie, zierliche Radierungen betrachtend, leise Arm und Schenkel aneinanderschmiegen. Das war die „Einschiffung nach der Insel der Cythere", und als Boucher auftrat, war das Wallfahrtsziel erreicht. Die

*) Virgile Josz, Fragonard, Moeurs du XVIIIe siècle, Paris, Société du Mercure de France 1901.

grosse Orgie beginnt. Die Saturnalien des antiken Rom leben auf. Es ist die Zeit des Hirschparks, die Zeit, als Ludwig XV. der „Vater“ seines Volkes wurde, als man in Priapus den obersten Gott verehrte. „Comptez pour rien tous les jours que vous n'aurez pas consacré au plaisir.“

Und die Energie des Priapus liess nach. Die Grazien beschnitten dem Amor die Flügel. Nur Kantharidenbonbons und pommes d'amour vermochten den abgespannten Nerven zu helfen. Die „Infirmerie“, die Folterkammer bildete den Vorraum jedes Serails. Ludwig XV., gealtert, vergnügte sich damit, dass er „pour raviver sa lubricité caduque“ sich jeden Morgen vom Polizeichef die chronique scandaleuse der Hauptstadt verlesen liess. Die vornehmen Herren entdeckten den Reiz des Guckloches, liessen von anderen sich die Scenen vormimen, deren Acteurs sie früher selber gewesen. Die Comtessen und Marquisen weihten sich dem Dienst der Sappho, sofern sie die Dienste des Lakaien, des Kutschers oder Gärtnerburschen nicht vorzogen.

Fragonard ist für diese Phase des Rococo der typische Künstler: unanständig, den Moralisten ein Greuel, und doch so geistvoll, von dem erlesenen Geschmack, der als force majeure jene blaublütige Epoche beherrschte, so in allen Adern durchdrungen, dass selbst das Lascive durch ihn geadelt, selbst die Zote unter seiner Hand ein hohes, bewundernswertes Kunstwerk wurde. Ein Zufall führte ihn, nachdem er lange geschwankt, dem Gebiete zu, das seine Domäne ward. 1763 schrieb man. Da bat ihn der Baron Saint-Julien, ihn in seiner petite maison zu besuchen, machte

ihn bekannt mit seiner Freundin Mme. de la Tour du Pin und erläuterte die Einladung mit den Worten: „Ich möchte, dass Sie Madame malen auf der Schaukel. Mich stellen Sie so, dass ich die Füsse der Schönen sehe — vielleicht auch mehr, wenn Sie mich besonders erfreuen wollen." So entstand das Bild „Hazards heureux de l'Escarpolette", das sich in der Sammlung Richard Wallace befindet. Es gefiel so sehr, dass zwei weitere Varianten — jetzt bei Edmund Rothschild und dem Herzog von Polignac — bestellt wurden. Und Fragonard hatte damit seinen Beruf entdeckt. Die Surprises de l'amour sind sein unerschöpfliches Thema — jene Scenen, die auch im Schriftthum von damals — den Bijoux indiscrets, den Quarts d'Heures d'un joyeux solitaire und den Délices du Cloître — so beliebt sind.

Zunächst handelt es sich also um Bilder, die den Betrachter zum ungesehenen Zeugen eines pikanten Augenblickes machen, ihn durch das Schlüsselloch in das Schlafzimmer junger Mädchen hineinblicken lassen. Eines ist im Begriff, ins Bad zu steigen. Ein zweites bewundert vor dem Spiegel die eigene Nacktheit und liebkost dabei ihren Körper. Einem gerieth beim Auskleiden das Hemd in Flammen, und sie hebt es erschreckt in die Höhe, um den Brand zu löschen. Ein anderes „les yeux chargés d'une douce langueur" noch „dans le sein d'un sommeil enchanteur", ahnt nicht, dass die Bettdecke herabglitt und ihr junger Leib, vom Batisthemd kaum geschützt, in sehr reizvoller Lage sich darbietet. Dass die Kehrseite der Medaille bei diesen plastischen Tableaux so bevorzugt wird, ist für das Empfinden des Rococo bezeichnend. „Les cons ne valent plus rien, ma fille, on en est las."

Zu diesen Schlüssellochscenen kommen Liebesscenen, doch immer nur solche, bei denen das Gefühl der Gefahr die sinnliche Erregung steigert. Ein junges Paar wird in seinem tête-à-tête unterbrochen, weil plötzlich an die verriegelte Thüre gepocht wird. Die Comtesse küsst den maître de piano, während draussen eine Hand auf die Klinke drückt. Ein Paar umarmt sich im Corridor, um im nächsten Moment kalt und correct im Salon zu erscheinen. Das wunderbare Bild „L'amour en sentinelle" ist das Titelblatt zu dieser Abtheilung des oeuvre.

Dann die Scenen, bei denen der Widerstand der Schönen die Sehnsucht ihres Verehrers steigert. Eine Kammerzofe soll geküsst werden und flieht wie einst Daphne vor Apoll. Ein Mädchen verkriecht sich unterm Bett. Ein Modell weigert sich Act zu stehen und macht durch dieses Sträuben schon ihr Knie zu einem begehrenswerten Gegenstand für die müden Herren, die zu ihrer Besichtigung ins Atelier gekommen.

Folgen die eigentlichen Tableaux vivants — jene Kunstleistungen für den Voyeur, den, da sein Gesundheitszustand ihn zur Passivität zwingt, la vue du plaisir d'autrui ergötzt. Gerade in solchen Werken — gewöhnlich flüchtigen Zeichnungen — hat Fragonard in der Wiedergabe des Momentanen ganz Erstaunliches geleistet. Ein nervöses Lächeln, einen verstohlenen Blick, die voluptueuse approche des doigts libertins — alles hält er im Fluge fest, hat sich einen Telegrammstil geschaffen, in dem jede Linie pulsierendes Leben ist. Nie spielt die Nacktheit eine Rolle, nur die pikante Entblössung: ein Stück Schulter, ein elegantes Bein, das, in grauseidenen Strumpf gepresst, aus dem Frou-

frou duftiger Spitzengarnituren auftaucht. Und der Begriff Alte Herren-Kunst erklärt, dass neben Marquisen und Lakaien, neben Modistinnen und Rapins auch halbwüchsige Kinder die Helden solcher Scenen sind — Kinder, die, auf dem Boden sich wälzend, noch kaum ahnen, dass ihr Balgen und Raufen die Ouverture eines ernsten Minnespiels ist.

Die gealterten Züge des Zeitalters zeigen noch mehr die Bilder, die, an die Geschichte von David und Abigail anknüpfend, in den verschiedensten Varianten die Scene schildern, wie einem müden Pascha junges Menschenfleisch zugeführt wird, das ihn durch seine Lebenswärme auffrischen soll. Das Gegenstück zu diesen siechen Herren bilden die blühenden Frauen, die pour se donner du plaisir sich früh mit ihrem Hündchen ergötzen oder als Herrenreiterinnen im wilden Galopp durch die Wiesen sprengen. Das Zeitalter ist so sehr an Surrogate gewöhnt, dass bei der Scene, wie Jupiter der Danae naht, Klystierspritzen die entscheidende Rolle spielen. Und wie in solchen Blättern die eigene Ohnmacht verhöhnt wird, haben andere etwas von dem Satanismus des Rops. Weiber knien vor der Statue des Teufels und flehen um die Enthüllung neuer Reize, die die schlaffen Nerven der Männer noch stacheln könnten. Ein Paar stürmt rasend nach dem Springbrunnen der Liebe, sie die Arme zurückgeworfen, die Augen geschlossen, er verstört und bleich, gierig das Nass schlürfend, das ein Amor ihm beut.

Heute neu ausgestellt, würden Fragonards Werke unrettbar dem Staatsanwalt verfallen. Man würde ihn brandmarken als Pornographen, ihn als Menetekel moralischer Versumpftheit hinstellen. Im 18. Jahr-

hundert nahm dieses Châtiment nicht der Staatsanwalt, sondern die Weltgeschichte vor. Auch das Zeitalter der Marie Antoinette und die Zeit des Terrorismus war nicht sittlicher als das Rococo. Greuze gleicht einem Priester, der mit der einen Hand segnet und mit der anderen unzüchtige Handlungen ausführt. David, der Puritaner, war Nekrophile, liess lüstern den noch warmen Leichnam der Charlotte Corday entblössen, „pour s'assurer de la pureté de ses moeurs". Aber die Nennung der beiden Künstlernamen zeigt, wie schnell damals der Geschmack sich veränderte. Nachdem man alle Wonnen des Lasters gekostet, empfand man im Alter noch die Keuschheit als Raffinement du libertinage, bekehrte und besserte sich, beichtete, versöhnte sich mit dem Herrgott, bevor man das gepuderte Haupt unter das Fallbeil legte. Das aristokratische Geschlecht war todt, und ein plebejisches betrat den Schauplatz, ein rauhes, culturloses, das die Kunst nur gelten liess, sofern sie bürgerliche Tugenden weckte und die Liebe zum Vaterlande stärkte.

Der alte Fragonard hatte in dieser neuen Welt jedes Recht zum Dasein verloren. Schon in den Jahren des tugendhaften Schäferspieles wurde er gemieden, weil er der premier peintre der Roués, der Hofmaler der Dubarry und Guimard gewesen. Für sechs und sieben Francs gab er die Bilder weg, die ihm vorher gleichviel Tausende brachten. In der Revolutionszeit mühte er sich ab, als guter Patriot zu erscheinen, malte Apotheosen der Freiheit, die er „dem Vaterland" widmete, gab seinen Sohn zu David, dem allmächtigen Dictator, in die Lehre und dankte dieser republikanischen Pose, dass er als Charité die Conservatorstelle

an dem neugegründeten Musée national erhielt. Doch selbst diese Alterssinecure ward ihm entzogen. Verdächtig als Maler des ancien régime, wäre er der Guillotine verfallen, hätte er nicht rechtzeitig den Bestand seines Ateliers auf einen Möbelwagen gepackt und sich nach Grasse, seinem Heimatsdorfe, geflüchtet. Später, nach der Schreckenszeit, hatte er nichts mehr in Paris zu fürchten. Es war so lustig, den geschniegelten, alten Herrn mit dem dicken Haarbeutel, den Escarpins, dem mausgrauen Frack und der rosageblümten seidenen Weste zu sehen, der als letzter Mohikaner, wie ein galantes Phantom, in die ganz anders gewordene Welt hereinlebte. Dass dieser vieux marcheur, dieser bon papa Fragonard vor der Sündflut der berühmteste Maler seines Landes war, wusste von den jüngeren keiner. Als er am 22. August 1806 in einem Boulevard-Café vom Schlage getroffen ward, hatte er den Künstler Fragonard um mehr als ein Menschenalter überlebt.

FRANZÖSISCHE MALEREI

Als meine Geschichte der französischen Malerei erschien, betonte Hans Rosenhagen im „Tag“ die stark subjective Färbung des Buches. „Es ist ziemlich sicher, dass es dem Widerspruch der Fachgelehrten begegnen wird. Denn Muther setzt gar zu häufig persönliche Empfindungen für die von der Wissenschaft geforderte objective Beobachtung ein. Er weiss, dass einfache Aufzählung von Namen, Schicksalen, Jahreszahlen und Werken nur langweilen würde. Daher sieht er zu, ob zwischen den nackten Thatsachen nicht gewisse dramatische Höhepunkte liegen, um die alles Uebrige angeordnet werden kann. Er construiert Entwicklungen, Verwicklungen und Katastrophen, ernennt aus eigener Machtvollkommenheit Führer und gibt ihnen nach seinem Belieben ein grosses oder kleines Gefolge.“ Ich unterschreibe das wörtlich, muss aber gestehen, dass ich eine andere Art der Geschichtschreibung mir überhaupt nicht vorstellen kann. Denn die Geschichte als solche ist ein Speicher von Geschehnissen. Will ich mich nicht auf rohe Regesten beschränken, sondern aus dem Chaos einen Kosmos machen, so muss ich construieren und componieren, muss, was im Leben unmerklich durcheinanderfliesst, in die scharfmarkierten Acte eines wohlgefügten Dramas

gliedern. Das habe ich wie in allen meinen Büchern auch hier versucht, und wenn es ganz ohne Vergewaltigung bei solchen Constructionen nicht abgeht, so haben sie doch den Vorzug, dass sie die Logik aufweisen, die trotz alles scheinbaren Wirrsals in jeder geschichtlichen Entwicklung waltet.

Von dem sterbenden Rococo habe ich den Ausgang genommen: von jenen Meistern, die noch in der alten aristokratischen Cultur wurzelten und wie Phantome in die bürgerliche Welt hereinlebten. Fragonard, Greuze, die Vigée-Lebrun — in ihren Werken klingt wehmüthig das Jahrhundert der Goncourts aus, dieses „siècle absolument corrompu", das doch die vornehmste Kunst hatte, die es jemals gab. Und auf das Frivole folgt nun das Puritanische, auf das Weiche das Strenge, auf das Effeminierte das Martialische. David wird der Maler der blutvergiessenden Freiheit, des starren republikanischen Römerthums. Es lebt in seinen Werken der Geist des Terrorismus, die straffe soldatische Zucht, die durch Napoleon in die Welt gekommen. Dann ein Scenenwechsel. Die Bourbonen, die wieder zur Herrschaft gelangen, haben „nichts gelernt und nichts vergessen". Also taucht mit Gérard der alte royalistische Stil wieder auf. Vorher von asketischer Einfachheit, werden die Bildnisse zu repräsentierenden Prunkstücken.

Im Uebrigen hatte diese Zeit der monarchischen Restauration zur Folge, dass aus dem Classicismus die Romantik wurde. Alles, was die Revolution erkämpft hatte, schien verloren. Reactionäre Mächte regierten. Das musste die Kunst, die vorher Spiegel und Chronik ihrer Zeit gewesen, in die Opposition gegen das Bestehende treiben. Alles, was man um sich sah, war

finster; alles war Stillstand. Also liebte man Raserei und Bewegung, lohende, flammende, polternde Farben, träumte in das leidenschaftschnaubende wilde Mittelalter, in den farbenleuchtenden fernen Orient sich hinüber. Die grosse romantische Künstlergeneration — Géricault, Delacroix, Decamps — durchlief wie ein funkensprühender Komet die Bahn. Freilich, Gesammtausdruck des französischen Wesens konnte diese Kunst nicht sein. Der französischste aller französischen Künstler war Poussin, der französischste aller Philosophen Decartes. Und dieser mathematische, klar berechnende Geist liegt im Wesen der Franzosen so tief, dass selbst das Rococo, trotz seiner Sprünge und Schnörkel, nur die umgestülpte Regel, nicht die Freiheit war; dass Delacroix sogar, der wilde Pathetiker, für Racine, den correcten regelrechten Verskünstler schwärmte. In Ingres krystallisierte sich das noch einmal. Wie eine kalte steinerne Sphinx, eisig, animalisch und doch übermenschlich gross steht er jenen andern gegenüber.

Vollnaturen, in sich ruhende, scharf umrissene Persönlichkeiten waren alle diese Meister. Mochten sie Romantiker, mochten sie Classicisten sein, sie sprachen sich selbst aus, dienten der Kunst. Auf solche Grossen pflegen die Kleinen, auf die Starken die Schwachen, auf die Schroffen die Compromissmänner zu folgen. Die Malerei machte den Gang, den das politische Leben gieng. Es war auf die Zeit der clericalen Reaction das verständige Bürgerkönigthum gefolgt, das, mit dem Liberalismus pactierend, dem Volk das Trugbild einer geordneten Freiheit vortäuschte. Und diese „geordnete Freiheit“, dieses Juste-milieu ward auch die Devise der Kunst. Ingres war so mathematisch und kalt, Delacroix

so ausfahrend, so kochend von Leidenschaft. Also vermittelte man, indem man beide auf lauwarmes Wasser temperierte. Auch die Kluft, die den Künstler vom Bourgeois trennte, musste überbrückt werden. Darum begannen die Maler — statt der Kunst — den Bildungsinteressen des gebildeten Bürgerthums zu dienen, indem sie Geschichten erzählten, auf angenehme Weise historische Kenntnisse übermittelten. Der Name Delaroche besonders ist für diese zwitterhafte Unkunst typisch.

Wer nicht Geschichtslehrer sein wollte, wurde Landschafter, und deutlich zeigt sich hier, dass selbst die armseligste Zeit die Kunst nicht abhalten kann, unsterbliche Meisterwerke zu schaffen. Da das, was das Leben bot, nicht zur Verherrlichung reizte, flüchteten die Künstler in die Natur, die ewig schöne, hinaus. Corot und Rousseau, Dupré, Diaz und Daubigny betraten den Schauplatz, jene Poeten der Landschaftsmalerei, in deren Werken erstmals sich die zitternde Sehnsucht äussert, die den modernen Menschen aus dem Lärm und dem Schmutz der Grossstadt in die heilige Einsamkeit der Wälder und Felder treibt.

Noch eine andere Eroberung ward gemacht. Bisher hatte sich die Malerei mit dem modernen Leben ungern beschäftigt. Die Classicisten nahmen Anstoss an der Formlosigkeit, die Romantiker Anstoss an der Farblosigkeit der Tracht. Auch veranlasste die ganze Zeitstimmung diese Meister, nicht die Dinge der Gegenwart und der Heimat, nur das Vergangene und Ferne für darstellenswert zu halten. Das Zeitalter Louis Philipps forderte die Satire heraus. Es traten die Zeichner auf, die Philippon um seine Fahne scharte: Monnier und Grandville, Gavarni und Daumier. Sie als

die ersten zogen das Alltagsleben in den Kreis der Kunst, indem sie zunächst davon in Form der Satire berichteten. Und einer von ihnen, Daumier, trat auf der Centennale auch als Maler imposant hervor. In seinen Atelier-, Theater- und Gerichtsscenen hat er die ersten Actenstücke zum Verständnis des äusserlichen Habitus des XIX. Jahrhunderts geliefert.

Je näher die Februarrevolution kam, desto mehr wuchs die Zahl dieser Maler, die, der Vergangenheit den Rücken kehrend, auf das, was rings vorgieng, blickten. Antigna, Leleux und Tassaert erzählten von den Leiden des Proletariers, von der Noth der Armen in sehr weinerlichen melodramatischen Bildern. Und nachdem man einmal begonnen hatte, die Gegenwart zu betrachten, bemerkte man, dass sie nicht nur Stoff für rührselige Anekdoten, für scharfe Satiren enthielt, auch einen Formen- und Farbenschatz, aus dem sich Kunstwerke machen liessen. Millet, von aller erzählenden Novellistik absehend, malte die mächigen Bewegungen des Landmannes, den grossen majestätischen Rhythmus, den die Arbeit dem Körper gibt. Courbet trat ihm zur Seite, setzte Steinklopfer und Todtengräber, Jäger und Viehhändler, dralle Dirnen und alte Bäuerinnen an die Stelle der sammetbekleideten historischen Grössen, denen die ältere Aesthetik allein den lebensgrossen Massstab gestattete. So hatte sich die Malerei mit dem Leben versöhnt. Es war bewiesen, dass auch die Gegenwart Stoff zu grossen monumentalen Kunstwerken biete. Und noch nach anderer Seite wurde Courbets Auftreten überaus erfolgreich.

Bisher hatte — sieht man von Delacroix ab — die französische Malerei keine „malerischen“ Ziele

gehabt. Als gemalte Plastik hatte sie mit David begonnen. Den farbenhungrigen Romantikern stand als tonangebender Meister Ingres, der Zeichner, der Ciseleur gegenüber. Matt, wie Oeldrucke, wirkten die Bilder der Historiker, und Millet sogar war im Grunde seines Wesens mehr ein verkappter Bildhauer als ein Maler. Courbet zeigte den Leuten wieder, was Malen heisst. Etwas Wuchtiges, vlämisch Derbes, etwas, das an Jacob Jordaens erinnerte, gieng durch seine breitgemalten, kühn heruntergespachtelten Werke. Ein grosser Maître-peintre von einst schien zu neuem Leben erstanden. So hatte sein Auftreten überhaupt zur Folge, dass nun das Malenlernen das Ziel aller Maler ward, dass der plastische Geist immer mehr zurücktrat und das Studium des altmeisterlichen Colorismus einsetzte.

Nur von diesem technischen Gesichtspunkt aus ist die Entwicklung der französischen Malerei der nächsten Epoche zu verstehen. Denn der culturgeschichtliche Gesichtspunkt — der Hinweis auf die Cocottenstimmung der Napoleonzeit — ist wohl ausreichend, all die Nuditäten zu erklären, die nun als Diana, Venus, Leda, Nymphen und Grazien den Salon überschwemmten. Doch er kann nicht erklären, weshalb Eremiten und Märtyrer, Kreuzigungen und Grablegungen, greise Bettelphilosophen und runzlige Hökerinnen gleich häufig gemalt wurden. Massgebend für alles war die alte Kunst, und durch die Rücksicht auf die Alten ward auch die Stoffwahl bestimmt.

Henner, Delaunay, Dubois, Baudry sind die modernen Cinquecentisten. Neu und pariserisch ist der pikante Hautgout, den ihre nackten Schönen zuweilen

haben. Doch die Farbenanschauung ist alt: das Sfumato der Mailänder, das Helldunkel Tizians und Giorgiones. In das XVII. Jahrhundert leiten Meissonier und Breton hinüber. Man kann den einen auf Don und Mieris, den anderen — trotz aller äusserlichen Verschiedenheit — auf Claude Lorrain zurückführen. Doch ganz besonders wurde der Naturalismus der Neapolitaner — des Caravaggio, Salvator Rosa, Ribera — studiert. Bonnat wie Ribot, Roybet wie Vollon führen auf diese Epoche ihren Stammbaum zurück. Ihre Heimat ist die Abtheilung des Louvre, wo die Tenebrosi des XVII. Jahrhunderts hängen. Diesen stand Velasquez als der Hellmaler gegenüber. Und auch um ihn scharte sich in den Sechzigerjahren eine stille Gemeinde. Die Bilder von Alphonse Legros, Frédéric Bazille und Fantin-Latour haben dieselben feinen perlgrauen Harmonien, die der Spanier liebte. Gleichzeitig trat das Rococo in den Studienkreis der französischen Maler ein. Künstler, wie Fromentin und Chaplin verehrten in Watteau und in Fragonard ihre Ahnen.

Hiermit war der Cursus des altmeisterlichen Colorismus absolviert. Alle maltechnischen Instrumente beherrschte man, konnte alle Melodien der Vergangenheit spielen. So konnte auf das historische Empfinden jetzt das selbständige Natursehen folgen. Das Studium des Velasquez und der Rococomaler war die beste Vorschule. Denn diese Künstler zuerst berührten ein Problem, das, wie Philipp Otto Runge zu Beginn des 19. Jahrhunderts schrieb, „zwar schon von vielen tief empfunden, von manchen lebendig geahnt, aber von keinem als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz ausgesprochen war“ — das Problem des Lichtes. Und

gerade auf die Beobachtung dieser atmosphärischen und luministischen Erscheinungen drängte der Geist des Jahrhunderts hin. Die Landschaftsmalerei — als Reaction gegen das Grossstadtleben — war zu grösserer Bedeutung als je gelangt. Die sociale Bewegung brachte das im Freien spielende Arbeiterbild. Dazu kamen noch die Lichtwunder, die den technischen Eroberungen des Jahrhunderts zu danken waren. Paris, vorher so kleinstädtisch dunkel, war von einem Lichtmeer durchflutet. Zauberisch war es, wenn buntbewimpelte Schiffe über die Seine dahinglitten, wenn das Licht der Gaslaternen, der flimmernde Schein elektrisch beleuchteter Magazine mit dem Nebel, der blauen Dämmerung kämpfte. Manet als erster, von Velasquez und Goya ausgehend, trat an diese Dinge heran, machte zur Wahrheit, was Runge prophezeite: Licht und Luft würden das grosse Geheimnis, die grosse Eroberung der neuen Kunst sein. Er und die übrigen Meister der Impressionistengruppe — Degas, Renoir, Pissarro, Monet und Sisley — werden einst in den Handbüchern als die gefeiert werden, die der modernen Malerei, nachdem sie so lange nur Altes wiederholt, ein neues, weites, nun ihr eigenes Studienfeld eröffneten. Und es erfolgte jetzt die Siebenmeilenstiefelentwicklung, die wir selbst erlebten.

Trotz aller Repressalien hatte Manet in wenigen Jahren gesiegt. Die Principien der Impressionisten wurden aus dem Salon des Refusés in den officiellen Salon übertragen. Erst stand die Beobachtung des einfachen hellgrauen Tageslichtes im Mittelpunkt der Bestrebungen. Arbeiterbilder, Pleinair-Porträts, graue einförmige Landschaften überwogen. Dann wurden die

Ekstasen des Lichtes, die Effecte künstlicher Beleuchtung gefeiert. Man gieng nach Algier, wo alles trunken ist von Licht, malte phosphorescierende Wogen, purpurleuchtende Himmel, elektrisches Glühlicht und bunte Lampions, deren Strahlen in tausend Reflexen auf Menschengesichtern, auf seidenen Kleidern spielen. Schliesslich kam der Moment, wo das Auge weh that. Aus der Helligkeit des Sonnenscheins flüchtete man in den Schatten des Abends, fühlte sich am wohlsten in der Stunde der Fledermaus, wenn grauschwarze Florschleier sich über die Dinge breiten. Bastien-Lepage, Lhermitte, Raffaelli und Roll seien als die typischen Vertreter der ersten; Besnard und Montenard als Vertreter der zweiten; Cazin, Carrière und Billotte als die der dritten Phase des Impressionismus genannt.

Hat dieser hiermit seinen Lauf beendet? Bedeutet der Neoimpressionismus einen Anfang oder Ausklang? Das eine wird jedenfalls durch das Streben dieser Pointillisten bewiesen, dass die neueste Kunst vielfach andere Ziele verfolgt, als sie im ursprünglichen Programm des Impressionismus lagen. Sowohl in den Stoffen wie in der Technik ist diese veränderte Marschroute kenntlich.

Ursprünglich war der Impressionismus eine weltfrohe Gegenwartskunst. Nachdem man vorher Dinge des modernen Lebens nur in vorsichtiger Auswahl hatte schildern können, weil sich sonst allzu leicht ein Widerstreit zwischen den neuen Stoffen und der alten Farbenanschauung ergeben hätte, drang mit dem Impressionismus die ganze Hochflut des Modernen in die Kunstwelt ein. Alles war darstellbar, seitdem der Bann der Galerien gebrochen war. Doch diese Realistik

liess andere Bedürfnisse unbefriedigt. Die Phantasie schien geknebelt. die moderne Sehnsucht nach versunkenen Schönheitswelten verstummt. Gleichwohl lebte sie noch und flammte desto mächtiger auf, nachdem der Wirklichkeitsdurst gestillt war. Nicht mehr realistische, sondern metaphysische Stoffe überwiegen. Und — ein weiterer Unterschied: nur wenige von den vielen, die solche Stoffe behandeln, halten — wie Dagnan-Bouveret — die Verbindung mit dem Impressionismus aufrecht, indem sie das Licht zum Träger der Stimmung machen. Die meisten sind Verehrer der starren Linie und der reinen Farbe — also gerade der Elemente, die während des Lichtregimentes verkümmerten.

Auch diese Wendung lässt sich aus reinem Reactionsbedürfnis erklären. Nachdem der Impressionismus die Farben zersetzt und die Linien aufgelöst, ist es natürlich, dass sie ihr Recht wieder fordern. Doch noch etwas anderes hat man nicht zu vergessen: die veränderten Ziele, die Puvis de Chavannes der Kunst zeigte. Er hatte im Pantheon eine neue Monumentalkunst geschaffen, hatte an die lange vergessene Thatsache erinnert, dass die Malerei nicht nur eine darstellende, auch eine schmückende Kunst ist, dass ein Einklang bestehen müsse zwischen Bild und Raum. Dieser ornamental-decorative Gedanke scheint heute die Geister zu beherrschen. Nicht mehr das „Bild an sich“ steht im Vordergrund, sondern die einzelnen Künste streben zur Synthese zusammen. Die Malerei legt sich freiwillig Fesseln an, um nur noch Theil einer einheitlichen symphonischen Raumkunst zu sein. —

Jeder dieser Sätze ist angreifbar. Denn erstens

kann ein kurzer Artikel nur plump andeuten, was in dem Buche steht. Zweitens ist Architektur eine Kunst und als solche persönlich. Wie verschiedene Architekten aus den nämlichen Baustücken doch verschiedene Häuser aufrichten, stellt sich auch jedem, der ein geschichtliches Gebäude errichten will, diese Entwicklung ganz verschieden dar. War sie anders, als ich annehme — eh bien. Dann können andere sie anders zeichnen. War sie so, wie ich annehme — desto besser. Denn dann wäre in dem Buch der Grundriss der gesammten europäischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts enthalten. Dasselbe Stück, das seine Première in Paris erlebte, kam — nur weniger kunstvoll, mehr zusammengestricben, mit geringerer Rollenbesetzung — auch in allen anderen Ländern zur Aufführung.

DIE GLASGOWER AUSSTELLUNG

Eigentlich hatte ich mir, als ich nach Glasgow fuhr, etwas anderes vorgestellt. Ich glaubte, die Ausstellung würde architektonische Ueberraschungen bringen, das schottische Kunstgewerbe, das kürzlich in Wien so auffiel, würde imposant hervortreten; die Boys of Glasgow, die vor zehn Jahren die Welt in Erstaunen setzten, würden von neuer Seite sich zeigen; die geringe Beachtung, die sie in England finden, würde sie veranlassen, stolz das Banner schottischer Kunst zu erheben. Alle diese Erwartungen wurden nicht erfüllt. Die Bauten der Ausstellung sind — von einigen Pavillons abgesehen — durchaus in herkömmlichem Stil gehalten. Modernes Kunstgewerbe gibt es nicht. Alle Hauptsäle sind den Engländern eingeräumt, und um Bilder der Boys zu sehen, fährt man bequemer nach Dresden.

Jedenfalls lebt sich's dort gemüthlicher als in Glasgow. Nerven wie Bindfaden sind nöthig, um auszuharren. Ich war zu Schiff von Skandinavien gekommen, aus dem stillen Christiania, wo man ausser Ibsen überhaupt nichts sieht. Desto jäher ist der Scenenwechsel, den man hier erlebt. Riesenplacate. Das Labyrinth einer Bahnhofshalle. Hastende, sich drängende, schreiende Menschen. Man sitzt in einem Cab, fährt durch endlose Strassen. Alle Gasthäuser sind wegen der Ausstellung überfüllt. Schliesslich findet man ein Zimmer

in Gott weiss welchem Stock — mit der Verpflichtung, im Hotel zu einer Zeit zu speisen, wo man als arbeitsamer Schriftsteller ganz wo anders weilt. Die Bädeker-Sehenswürdigkeiten sind sehr rasch erledigt. Man geht nach der Kathedrale und dem Kirchhof, wo John Knox, Motherwell und andere Berühmtheiten ruhen; besichtigt die Corporation Art Gallery, wo es feine Bilder von Goes, Altdorfer und Mabuse, auch einige erstaunliche Rembrandts gibt; erwirbt sich im Royal Institute of the Fine Arts die Kenntnis, dass auch die Boys von einst schon betriebsame Herren sind, die ausser dem Guten, was sie in Deutschland zeigen, Kitsch, sehr viel traurigen Kitsch verzapfen. Abends tanzt im Theatre Royal die Loie Fuller mit ihrer japanischen Gesellschaft. Im Empire und Tivoli gibt es Ringkämpfe, die auf den Affichen „the greatest attraction of the world, the event of the young century" genannt werden. Strassen zum Flanieren, mit schönen Auslagen und schönen Menschen fehlen. Edinburgh wirkt wenigstens „schottisch". Ritterliche Hochländer in buntem Nationalcostüm schreiten daher. Die jungen Mädchen sind sehr hübsch. In der Fabrikstadt Glasgow ist auch der Mensch Maschine. Nicht die elegante Welt, sondern der Arbeiter herrscht. Es wird viel Whisky getrunken, viel gelärmt und gespuckt. Qualmende Fabrikschlöte und dumpfe Mietskasernen; Wagen jeder Art, die in endloser Kette sich stauen; Strolche und Zeitungsjungen, Schnapstrinker und Apostel der Heilsarmee — das ist die äusserliche Signatur von Glasgow. Man fühlt den Hass nach, den Ruskin gegen die Grossstadt, gegen Fabriken und Maschinen hegte.

Die Glasgower Ausstellung, am Westend der Stadt

gelegen, ist eine Miniaturausgabe der Pariser — ohne die Vergnügungen, den mondänen Glanz. Am Abhang eines Parkes lagern die Gebäude sich hin: theils Repräsentationsbauten in jenem prunkvollen, ein wenig hohlen Stil, den auch die Franzosen wählten; theils einfache Bauernhäuser, sehr modern und lustig, in allen Farben des Regenbogens leuchtend. Maschinenbau und Schiffahrt, Weberei und Sport spielen in der Stadt des James Watt natürlich die hauptsächlichste Rolle. Der Kunstpalast soll wie das Grand Palais nicht nur den Zwecken dieses Sommers dienen. Er ward, um zum Stadtbild zu passen, in barocker Gothik gebaut, mit seinen Thürmen und Zinnen, kleinen Fenstern und Arcaden mehr einem mittelalterlichen Rathhaus als einem Museum gleichend. Und über diesen seltsamen Schlauch verdutzt, freut man sich dann desto mehr, dass er so vorzüglichen Wein enthält.

Von den Sculpturen freilich, die den Mittelraum füllen, ist nicht viel zu sagen. Die Plastik konnte keine Heimstätte in einem Lande finden, dessen ganze Kunst auf das Psychische geht. Einige Porträtstatuen — von Darwin und Gladstone, Irving und Salisbury — haben alle Eigenschaften guter englischer Bildniskunst. Auch einige farbige Reliefe, zart, fast nur hingehaucht, sind für den englischen Geschmack bezeichnend. Doch die paar nackten Weiber, die als Reue und Fleiss, als Eitelkeit und Keuschheit gezeigt werden, sind mit Seinewasser getauft, und Rodin erinnert daran, dass eine Plastik classischen Gepräges seit Michelangelo nur in Frankreich blühte.

„Photography“ steht über dem Portal, das in den Seitenbau führt, und dieser Gedanke, eine Abtheilung

für Amateurphotographie in eine Ausstellung aufzunehmen, scheint mir überaus glücklich. Denn es ist ja thöricht, in der Technik, in der manuellen Mache, das Kriterium eines Kunstwerks zu sehen. Wie das Ausschlaggebende eines Manuscriptes seine geistige Qualität, nicht die Handschrift des Autors ist, entsteht ein Kunstwerk nur dann, wenn eine eigenartige Persönlichkeit sich äussert. Wer nur blöd die Wirklichkeit wiedergibt, ist Photograph, mögen seine Naturcopien auch mit der Hand coloriert sein. Der Amateur aber, wenn er Künstler ist, kann sich zur Höhe Millets, zur Höhe Whistlers erheben, auch wenn er zur Niederschrift des künstlerisch Geschauten sich der Camera statt des Pinsels bedient. Reproductionen nach Kunstwerken — das ist der erste Eindruck. Denn da sind Bildnisse, die in der Linienführung, in der Art der Beleuchtung an die Meisterwerke Whistlers mahnen; Bauernbilder, die an die Aehrenleserinnen Millets, an Boecklins Abenteurer, an die Eklogen Walkers streifen; Landschaften, die aussehen, als hätte Cazin, Billotte oder Klinger sie gemalt — selbst in der Tönung so fein, dass der Mangel der Farbe kaum gefühlt wird. Und wohlverstanden: es handelt sich nicht um Arbeiten, die unter bewusster Anlehnung an berühmte Bilder entstanden. Nur aus dem gleichen Natursehen ergibt sich die Aehnlichkeit. Vielleicht wurden manche dieser Billotte-Landschaften aufgenommen, bevor Billotte seine Bilder malte. Vielleicht gab mancher Amateur Naturstimmungen wieder, die der Berufsmaler erst weit später sah. Jedenfalls wird sich in der Amateurphotopraphie, wenn sie so zielbewusst fortschreitet, der Geschmack der Epochen gleich deutlich wie in den

Bildern spiegeln, und es ist zu wünschen, dass sie auch in Deutschland fortan einen festen Bestandtheil aller Ausstellungen bilde. Denn sie klärt auf über das Wesen der Kunst. Sie lehrt malerisch sehen, kann ein Bindeglied von unschätzbarer Wichtigkeit zwischen Künstler und Publicum werden. Möchte der Kunsterziehungstag, der nächstens in Dresden zusammentritt, sich systematisch mit der Frage befassen.

Auf die Black- und White-Abtheilung, die nun folgt, kann ich hier nicht eingehen. Es ist ja bekannt, dass sich in den Mappen der englischen Sammler Schätze bergen, wie sie keines unserer Kupferstichcabinette aufweist, und alle diese Dinge — die seltensten Probedrucke von Schongauer, Dürer und Cranach, von Rembrandt und Goya — werden vorgeführt. Die ganze englische Graphik — von Valentin Green und Blake bis auf Whistler und Seymour Haden — zieht vorüber. Stofflich fallen besonders die phantastischen Sachen auf: Blätter von Noël Paton, Holroyd und Hartrick, und es wäre schön, wenn unter diesem Gesichtspunkt eine Geschichte der Graphik geschrieben würde. Denn die Griffelkunst ist ja, das hat schon Klinger betont, das Reich der Visionen und Träume. Ein Buch, wie ich es mir denke, würde kein technisches Lexikon, sondern eine Geschichte der Phantastik sein.

Ueberhaupt steht die Kunstgeschichtschreibung vor neuen und grossen Aufgaben. Das zeigen die Abtheilungen, die in Glasgow die schottische Geschichte illustrieren. Da hängen an den Wänden Porträts, die von dem Leben der Zeit erzählen. Und in den Sälen ausgestellt sind die Stühle, auf denen die Leute sassen; die Betten, wo sie schliefen; die Bücher,

die sie lasen; die Instrumente, die sie spielten; die Gewänder, die sie trugen. In jedem Raum wird das abgeschlossene Bild eines Culturabschnittes gegeben. In ähnlichem Sinne muss, wie mir scheint, fortan der Historiker arbeiten. Auch für ihn darf es keinen Unterschied mehr zwischen „hoher" und Kleinkunst geben. Geschichte der Architektur, der Plastik, der Malerei — das sind alles akademische Begriffe. Nur der schreibt Kunstgeschichte, der imstande ist, zu zeigen, wie das Leben und die Kunst sich durchdringen; welch grosses einheitliches Gesetz den Stil der Baukunst wie der Mode, der Buchausstattung wie der Malkunst bestimmt. Nebenbei würde die Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe, namentlich mit Tellern und Töpfen, zu anderen schätzbaren Resultaten führen. Noch sind die seltsamen Legenden, die auf den Majoliken behandelt werden, nur zum kleinsten Theil deutbar. Ein Buch, das den Stoffkreis behandelte, könnte in lehrreicher Weise darthun, wie in den verschiedenen Epochen sich die Menschen zur hellenischen Märchenwelt stellten.

Das obere Geschoss des Kunstpalastes enthält die Säle für Malerei. Neues wird hier so wenig wie in der graphischen Abtheilung geboten. Der Wert der Ausstellung liegt darin, dass sie vereinigt und der Oeffentlichkeit zugänglich macht, was sonst in Privatsammlungen, in Provinzialmuseen verstreut ist. Und das ist überaus viel. Zunächst die Kunst des Auslandes. Man wusste ja längst, dass die besten Werke der Fontainebleauer in englischem Privatbesitz seien. Doch so vorzügliche Corots, Millets und Rousseaus sah ich kaum je zusammen. Solch eminente Stilleben Courbets sah ich nie. Die Vorliebe für deutsche Kunst scheint in

England nicht gross. Werke von Angeli und F. A. Kaulbach, von Walter Firle und Kiesel — also nur solche, die durch einen Stich ins Sweete dem modernen englischen Geschmack behagen — sind mir allein begegnet. Desto reicher ist Holland — Maris und Mauve, Israels und Jongkind — vertreten. Noch reicher der Marseillaiser Hexenmeister Monticelli. Das ist kunstgeschichtlich bedeutsam. Denn Monticelli und die Holländer — an ihnen hat sich die Farbenanschauung der jungen Schotten gebildet. Die sprühenden Palettenbilder des Marseillaisers, die schummerigen Werke der Holländer veranlassten sie, ihre kühnen Farbensymposien, ihre dumpfen Tonsymphonien zu malen, als sonst allerwärts die Hellmalerei herrschte.

Und nun der Clou der Ausstellung, das grosse Ereignis, mein Erlebnis. „The beginning of the twentieth century will afford an appropriate occasion for reviewing the Art of the preceding hundred years, and it has accordingly been determined that Loan Collections of Pictorial Works shall be formed with the view of illustrating the progress of british Art during the nineteenth century.“ Was das bedeutet, fühlt jeder, der einmal versucht hat, über englische Kunst zu schreiben. Gott, wenn ich vor zehn Jahren, als ich mit meiner Geschichte der Malerei mich trug, das hätte sehen können. Damals fuhr ich von Birmingham nach Manchester, von Liverpool nach Sheffield, zog von einer Corporation Gallery zur anderen, durchsuchte Landhäuser und Schlösser. Denn die Londoner Museen enthalten moderne Kunst fast nicht. Monate sind nöthig, um in Privatgalerien allein die Praeraphaeliten zusammenzusuchen. Und jetzt in Glasgow wird das

alles, was ich mir damals mühsam eroberte, Hinz und Kunz auf dem Präsentierteller dargeboten. Man weint vor Aerger und Freude. Raeburn und John Phillip, Rosetti und Madox Brown, Holman Hunt und Millais Watts, Walker und Mason — alle Classiker der englischen Malerei sind in ihren entscheidenden Werken da. Es ist die englische Centennale, fast noch imposanter und stolzer, als es die französische des vergangenen Jahres war.

Ueber das Neue, das ich sah, über das Viele das ich lernte, lässt sich in einem Artikel nicht berichten. Ich fürchte, aus dem Artikel wird ein Buch. Meinen Collegen der Kritik, die noch nicht hier waren, aber sei gerathen, möglichst schnell zu kommen. Denn wer die englische Kunst nicht kennt, kennt die französische, die deutsche nicht. Und eine Gelegenheit, sie so kennen zu lernen, wie jetzt, wird sich, so lange wir leben, wohl nicht mehr bieten.

KUNSTGESCHICHTE

Vor mir liegen zwei Aufsätze — Besprechungen meiner letzten Bücher. Der eine, in „Nord und Süd" erschienen, bedauert, dass unter den Universitätslehrern von heute so wenig „Persönlichkeiten" seien, und fährt fort: „Der relativ beste, denn ich kennen lernte, war ein Kunsthistoriker mit allerdings feiner Anempfindungsfähigkeit. Doch er sang in gleich hohen Tönen von Liebermann und Boecklin, von Menzel und Leibl wie von Rossetti und Burne Jones. Das sagt genug." Der andere Artikel — von Hans Rosenhagen — steht im „Tag": „Dass Muther dem Widerspruch der Fachgelehrten begegnet, ist erklärlich. Denn er setzt gar zu häufig subjective Empfindungen für die von der Wissenschaft geforderte objective Beobachtung ein. Er construiert Entwicklungen, Verwicklungen, Katastrophen; ernennt aus eigener Machtvollkommenheit Führer und gibt ihnen nach seinem Belieben ein grosses oder kleines Gefolge." Wie dort die mangelnde Subjectivität, wird hier die fehlende Objectivität getadelt.

Den ersten Vorwurf kann ich leicht ertragen. Denn ich habe diese Subjectivität gehabt — in jenen Jahren, als meine „Geschichte der modernen Malerei" erschien — und wenn ich sie heute zurückdränge, so

ist der Grund der, dass ich als Historiker sah, zu welchen Ungerechtigkeiten sie verleitet. Damals war die Sturm- und Drangzeit der neuen Kunst. Die jungen Ideale traten so sieghaft auf, dass die Begeisterung für sie verführte, alle früheren Ideale für falsch zu halten. Liest man das Buch, so hat man das Gefühl, einen hohen Berg zu erklimmen. Classicismus, Romantik, Geschichtsmalerei — es sind dunkle Schluchten, durch die man nothwendig muss, um ein Stück höher zu kommen. Erst auf dem Gipfel angelangt, athmet man auf. Denn hier ist's hell und licht. Es strahlt die Sonne des Impressionismus.

Die Strafe für diese Einseitigkeit folgte auf dem Fusse. Gerade als ich glaubte, das Ziel erreicht zu haben, machte die Geschichte eine Schwenkung, die mir das ganze Concept verwirrte. Die englischen Neu-Praerafaeliten wurden in Deutschland bekannt. Die Rosenkreuzer erliessen ihre Manifeste. Puvis de Chavannes und Moreau, Marées und Boecklin zogen die Jungen in ihren Bann. Also Ideale, denkbar entgegengesetzt denen, für die ich auf tausend Seiten gefochten hatte. Und was das Schlimmste war: auch jene Wegstrecken, die ich für Schluchten hielt, erschienen nun plötzlich in anderem Licht. Das Jahrhundertende bestätigte den Jahrhundertanfang. Es war unmöglich, für Thoma und Burne Jones zu schwärmen, ohne dass Führich und Steinle im Werte stiegen.

Seitdem kenne ich das Gefährliche der Subjectivität. Das Actuelle ist nicht das Ewige, das Gegenwärtige nicht das einzig Wahre. Jede Kunstrichtung, die überhaupt einmal Leben hatte, war innerhalb dieser Zeit berechtigt. Jede stirbt, wenn ihre Stunde gekommen

ist, eines natürlichen Todes gleich jedem Organismus. Und der Historiker darf nicht Vatermörder, weder Ankläger noch Vertheidiger sein. Seine Stellung ist die des Protokollschreibers der Geschichte. Er hat den Boden zu untersuchen, in dem die Kunst jedes Zeitalters wurzelt; hat nachzuweisen, weshalb die Epoche des Cornelius eben nur diesen, keinen Liebermann haben konnte; hat jeden Künstler als Product seiner Zeit zu deuten. In diesem Sinne zu schreiben, habe ich in dem Buch über „französische Malerei" versucht. Hier kommen alle Meister — David und Delacroix, Ingres und Corot, Moreau und Manet — zu gleichem Recht. Das Lob der Phantastik und der Gegenwartkunst, der Dunkel- und Hellmalerei, des Lichtes, der Farbe und der Linie wird „in gleich hohen Tönen gesungen". Der Mangel an Einseitigkeit, das Streben nach Objectivität hat, wie mein erster Kritiker findet, zu gänzlicher Unpersönlichkeit geführt.

Doch Rosenhagen meint, das Buch sei nicht objectiv, und auch das ist richtig. Die Frage erhebt sich, ob es überhaupt eine objective Kunstwissenschaft gibt.

Natürlich gibt es eine. Daran ist kein Zweifel. Der Verfasser eines Galeriekatalogs kann so objectiv wie ein Statistiker sein. Er nimmt das Inventar auf, beschreibt die Bilder, notiert die Grössenverhältnisse, die Herkunft; vermeldet, ob sie auf Kupfer, Holz oder Leinwand gemalt sind, und citiert nöthigenfalls die Urtheile der Kenner. Freilich — hier kommt schon das Schlimme: die Berliner Auferstehung ist nach Bode ein Leonardo, nach anderen eine Croûte. Vor ziemlich jedem Bild lagen sich die Kenner in den Haaren. Verzeichne ich also nicht nur den „jeweiligen Stand der

Wissenschaft", sondern „nehme ich Stellung", so ist es schon mit der Objectivität vorbei. Wahr ist nur das, was eine Zeitlang eine Anzahl Menschen glauben.

Nun ist das Material eines Galeriekatalogs etwas Fixes, Gegebenes. Wie werden die Schwierigkeiten wachsen, wenn mit der Geschichte zu rechnen ist, der immerfort wogenden, ewig beweglichen. Zunächst steht nicht fest, welche Meister die wirklichen Träger der Entwicklung waren. Wie in den Galerien der eine Director oft Bilder ins Magazin steckt, denen sein Nachfolger einen Ehrenplatz anweist, ist es ins Belieben des Historikers gesetzt, ob er Cornelius und Kaulbach für wichtiger halten will als Bürkel und Spitzweg. Hat er dann die Liste derer, die ihm als representative man's schienen, so kommt gleich eine weitere Crux. 1783 wurde Cornelius, 1798 Blechen, 1803 Richter, 1804 Preller, 1815 Menzel, 1816 Rethel, 1827 Boecklin, 1835 Defregger, 1839 Thoma, 1840 Makart, 1846 Grützner, im selben Jahre Leibl geboren. Vor dieser Zahlenreihe steht man wie die Kuh vor dem Berg. Rein chronologisch betrachtet, ist die Geschichte ein Speicher von Namen, Daten und Werken. Will ich aus dem Chaos einen Kosmos machen, so darf ich nicht nur disjecta membra mit der Universalbratensauce blöder Feuilletonistik übergiessen. Ich muss construieren und componieren, muss das Band aufweisen, das die Geschehnisse verknüpft. Leute, die am nämlichen Kneiptisch sitzen, müssen getrennt, solche, die nie sich sahen, genähert werden. Aus der Statistik wird Taktik, aus dem Registrator ein Feldherr, von dessen persönlichen Erwägungen es abhängt, wie er die Massen disponiert und wann er sie eingreifen lässt.

Nein, wird mir entgegnet, diese Erwägungen sind nicht persönlich. Denn die Thatsachen, die Documente sind da. Ja, aber welche Thatsachen stehen fest? Welches Document ist bindend? Steht eines im Widerspruch zu dem, was mein Auge sieht, so werde ich versuchen, seine Nichtigkeit darzuthun. Und überhaupt haben Documente nur insofern Wert, als sie das belegen, was jemand beweisen will. Täuschen wir uns darüber nicht. Es ist ja Sitte in Deutschland, den Büchern dadurch objectiven Anstrich zu geben, dass man in seitenlangen Anmerkungen die Belege zusammenträgt für die im Texte geäusserten Ansichten. Manchmal geschieht es auch nicht. Der Verfasser glaubt dann, dass es ästhetischer ist, vor das Publicum in reinem Hemde zu treten, als in dem, woran der Schweiss seiner Arbeit hängt. Und Frack oder Arbeitskittel — das ist im Grunde dasselbe. Ich habe ein Programm, einen Gedanken, ein Leitmotiv — dann lese ich die Documente nur auf dieses Leitmotiv hin, wähle die harmonierenden aus und übersehe die anderen. Durchaus nicht mit Absicht. Ganz unwillkürlich. Rein im Dienste des Gedankens, der mir die Feder in die Hand gab und dessen Begründung mit allen Mitteln mein Ziel ist.

Weiter. Wer hat mir diesen Gedanken dictiert? Was will ich verfechten, was begründen, zum Siege führen? Doch immer nur etwas, was mir am Herzen liegt, was meinem eigenen Ich homogen ist.

Niemand kann aus seiner Haut heraus. Das zeigen am spassigsten die kleinen Gelehrten, die, von den sublimsten Dingen handelnd, nur ihr eigenes Spiessbürgerthum, ihren eigenen Schulmeistergeist beweisen. Ich habe Vorträge über griechische Kunst genossen, in

denen der Studierende nichts, gar nichts vom Hauch des Hellenenthums merkte, viel, zum Erbrechen viel von den Froschmäusekriegen hörte, die der Vortragende mit obscuren Collegen führte. Ich kenne Bücher über Philosophie, in denen der Verfasser als Geheimrath Schopenhauer und Nietzsche den Rath gibt, doch erst in seinem Seminar die Elemente der Logik zu erlernen. Von wissenschaftlichen Classikerausgaben, von Literaturgeschichten weiss ich, die Shakespeare „aus moralischen Gründen" verändern und anlässlich Heines in Antisemitismus machen. Auch dass an vielen Universitäten protestantische und katholische Lehrstühle für Philosophie und Geschichte bestehen, ist für die Objectivität der Wissenschaft kein gutes Zeugnis.

Doch alle diese Dinge, die in religiösen, politischen und moralischen Anschauungen, in Dünkel und Impotenz wurzeln, seien unbeachtet. Es werde angenommen, dass der Verfasser Achtung vor der Majestät des Genius hat; dass sich Begabung und Thema decken; dass kein lex Heinze-Mann über Rococo vorträgt; dass über griechische Geschichte ein Curtius, über römische ein Mommsen spricht — kein Philister über Götter, kein Zwerg über Riesen, sondern ein Grosser über Grosse — so bleibt noch immer genug, was alle Wissenschaft — trotz emsigsten Strebens nach Sachlichkeit — zu einem rein subjectiven Erzeugnis macht. Es kommt das Alter des Autors, sein Temperament in Betracht: mit 30 Jahren empfindet man anders als mit 60 und 70, mit heissem Blute anders als mit olympischer Ruhe. Es kommen Eindrücke in Betracht — wie Grimms Bekanntschaft mit Cornelius — die oft fürs Leben einen Menschen stempeln. Und überhaupt lebt in jedem Buch

— mag es von der Schöpfungsgeschichte, dem Thurmbau von Babel handeln — doch immer nur die Seele des Zeitalters, in dem es geschrieben ward.

Von der modernen Kunstgeschichte ist das ohne weiteres klar. Wer sie heute schildert, muss alles ganz anders sehen als der, dessen Buch in der Kampfzeit des Impressionismus entstand. Doch auf so enges Gebiet beschränkt sich die Umwertung der Werte nicht. Je nach den Bewegungen der Gegenwart wird unser Verhältnis zur gesammten Vergangenheit ein anderes. Wie Burne Jones uns Botticelli, Moreau den Crivelli verstehen lehrte, betrachten wir die mittelalterlichen Steinmetzen, die Assyrer und Aegypter, mit anderem Auge, seitdem sie Minne und Toorop uns nahe gebracht.

Jede Epoche wählt aus der Schatzkammer der Vergangenheit für ihre Herzensbedürfnisse das aus, worin sie ihr eigenes Wesen sieht, und sargt das ein, worin sie diese Verwandtschaft nicht findet. Oder wie Nietzsche sagt: „Jeder spätere Meister, welcher den Geschmack der Kunstgeniessenden in seine Bahn lenkt, bringt unwillkürlich eine Auswahl und Neuabschätzung aller älteren Meister und ihrer Werke hervor; das ihm Gemässe und Verwandte, das ihn Vorschmeckende und Ankündigende in jenen gilt von jetzt ab als das eigentlich Bedeutende an ihnen und ihren Werken."

Also wird eine Kunstgeschichte, die allen folgenden die Arbeit sparte, nie entstehen. Jede, sofern sie nicht Leder ist — das ist unverwüstlich — drückt nur ihre Zeitstimmung aus und wird „Lüge", sobald sie das Ibsen'sche Normalalter erreichte. Soll man aber, schreibt Nietzsche weiter, bei dieser Erkenntnis die Späteren davor warnen, so wie wir es thaten, die älteren Werke

mit ihrer Seele zu beseelen? Nein. „Denn nur dadurch, dass wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie fortzuleben; erst unser Blut bringt sie dazu, zu uns zu reden. Man ehrt die grossen Künstler der Vergangenheit weniger durch jene unfruchtbare Scheu, welche jedes Wort, jede Note so liegen lässt, wie sie gestellt ist, als durch thätige Versuche, ihnen immer von neuem wieder zum Leben zu verhelfen. Der wirklich historische Vortrag würde gespenstisch zu Gespenstern reden."

LOS VON DER NATUR*)

Ich kann in die Begeisterung, die dieses Buch erweckt, nicht ganz einstimmen. Viele Partien sind unverständlich, manche Sätze von einer Gedankentiefe, in die kein Taucher kommt. Der letzte Abschnitt — über den Zusammenhang von Schöpferkraft und Liebe — steht überhaupt zum Vorhergehenden in keiner Beziehung. Es scheint, dass Ruskin anfängt, die Geister zu verwirren, dass seine selbstherrliche Art, vom Thema abzuspringen und immer of many things statt von der Sache zu reden, manchem unserer Jüngeren den Kopf verdreht. Trotz aller Planlosigkeit und Schwerverständlichkeit aber zwingt Kunowski in seinen Bann. Das Buch ist kein Opus, das der Anregung eines Verlegers sein Entstehen verdankt. Es ist ein Werk, in dem ein ernster Mann sich über Fragen ausspricht, die ihn jahrelang marterten: der Schmerzensschrei eines Künstlers, der ziellos im Dunkeln tappte; der Jubelruf eines, der endlich das Ziel sieht.

Die „Zeit" hat im vergangenen Herbst zahlreiche Gutachten über Akademien und künstlerischen Unterricht zusammengetragen. Die meisten verfochten die

*) Lothar v. Kunowski, „Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens". Leipzig, Eugen Diederichs, 1901.

Ansicht, dass der Lehrer nichts Besseres thun könne, als den Schüler frei gewähren zu lassen, da jede Beeinflussung die Eigenart tödte. Jetzt kommt eine Stimme aus dem anderen Lager. Ein Mann, der Privatschulen und Akademien durchlief und hier überall nach freiem Gutdünken arbeitete, erscheint sich am Schluss seiner Lehrzeit als reiner Thor, weist darauf hin, dass die Freiheit nur zu blödem Herumtappen führe und dass in Deutschland besonders alle Kraft sich nutzlos zersplittere, weil die Malerei aufs Gerathewohl, nicht als lehr- und lernbare Wissenschaft betrieben werde. Wir durchwandern moderne Ausstellungen. Wir sehen Bilder, die mit technischem Geschick sondergleichen die apartesten Naturstimmungen wiedergeben. Und sie lassen trotz allen Virtuosenthums kalt. Der Maler selber fragt sich in stillen Stunden vergebens, weshalb die Stimmung, die er vor der Natur so intensiv empfunden, im Bilde nur so unklar zutage tritt. Die Antwort liegt in den Worten Whistlers: „Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder. Doch des Künstlers Beruf ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden.“ Diese Fähigkeit der Synthese, die Fähigkeit, das Wichtige herauszuschälen und das Gleichgiltige wegzulassen, fehlt unseren Künstlern. Sie beginnen ihre Bilder, noch bevor sie sich selbst darüber klar sind, was eigentlich an dem Motiv sie fesselte. Sie arbeiten ins Blaue hinein, ohne vorher zu fragen, was zu accentuieren sei, was auszuscheiden.

Diese Fähigkeit aber, die Natur bildmässig zu sehen, ist lehr- und lernbar. Statt zu erlauben, dass der Schüler, ohne zu wissen warum, Studie auf Studie

malt, hat der Lehrer ihn anzuleiten, das Significante jedes Naturausschnittes, das Significante jeder Physiognomie zu erkennen, sich logisch Rechenschaft zu geben, weshalb von hundert Bewegungen, von hundert Gestalten plötzlich eine zu uns spricht, während alle anderen nichts sagen. In diesem Sinne haben die alten Meister, wenigstens die Italiener, gearbeitet, und wenn auch das Schlagwort „Rembrandt als Erzieher“ ein schönes war, ist doch das andere „Leonardo als Erzieher“ weit fruchtbarer. Denn dessen Bedeutung liegt nicht darin, dass er, göttlicher Inspiration vertrauend, die Welt mit einigen Meisterwerken beschenkte. Sie liegt darin, dass er der grosse Organisator des gesammten Kunstschaffens Italiens ward, indem er seine Aesthetik logisch begründete, in seinem Malerbuch den Schülern alles Lehr- und Lernbare seiner Kunst vererbte. Wie ist ein Zürnender, ein Entsetzter, ein Liebender darzustellen, wie Verzückung, Hingebung, Trotz, Raserei zum Ausdruck zu bringen? Das war in jenen Tagen nicht dem Zufall, dem Spürsinn des einzelnen überlassen. Denn Leonardo hatte Regeln gegeben, hatte die Summe zahlloser Beobachtungen aufgezeichnet, und auf diesem festen Fundament konnten die Folgenden weiter bauen. Sie hatten nicht nöthig, jeder für sich die Malerei neu zu erfinden, die Beobachtungen, die schon andere gemacht, nochmals mühselig auch zu machen, sondern alles Wissen war Allgemeingut. Jeder wusste auswendig, wie sein Meister den menschlichen Körper auffasste; durch welche Geberden, welche Mimik er bestimmte Gefühle zum Ausdruck brachte. Jeder hatte bei jeder neuen Aufgabe sofort den Typus, das Schema zur Hand, das nur variiert werden musste, um immer

neu zu stimmen. Und daraus, dass die gesammte Tradition in jedem einzelnen lebendig war, dass wenige feststehende Motive nur weiter ausgebaut und verfeinert wurden, erklärt sich die unerhörte Classicität der alten Kunst. Daraus erklärt sich, dass Meister auftreten konnten wie Rubens und Rafael, die fast fabrikmässig — ganz wie die Japaner — Kunst im höchsten Sinne des Wortes erzeugten, während beim Grössten der Modernen ein zufälliger glücklicher Wurf mit ganz misslungenen Arbeiten wechselt. Daraus allein auch erklärt sich, dass die alte Kunst trotz aller Vornehmheit zugleich eine Volkskunst war. Heute stösst alles Neue auf Unverständnis, wird als bizarr, als capriciös empfunden, weil es abrupt kommt, ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden ist, momentaner Eingebung, subjectiver Laune sein Dasein dankt. Aber die Venus von Milo und die sixtinische Madonna wurden verstanden, weil sie Dingen, die jeder kannte, die classische Form gaben, weil sie nur Glieder einer festgefügten Kette waren, weil ihre Meister nicht aus dem Nichts, sondern aus der Ueberlieferung herauswuchsen. In diesem Sinne ist der Kunstunterricht zu reorganisieren. Auf die Freiheit muss wieder das Gesetz, auf das ziellose Drauflosgehen die Wissenschaft folgen. Auch die Kunst Frankreichs dankt ihre Grösse nur dem Umstand, dass sie niemals die Fühlung mit der Vergangenheit verlor, alle Errungenschaften der Pfadfinder sofort wissenschaftlich begründete und als Lehr- und Lernstoff dem kommenden Künstlergeschlecht vermachte.

Im Grunde genommen sind diese Ideen nicht neu. Kunowski erzählt selbst, dass er die entscheidenden Anregungen einem seltsamen Manne dankt, der gross

veranlagt, doch in der Bewegung gehemmt, als Lehrer in der Breslauer Kunstschule verkümmerte, jenem Albrecht Bräuer, dem auch Gerhart Hauptmann in der Gestalt des Michael Kramer ein Denkmal setzte. Analoges ist in Boecklins Tagebuch enthalten. So wenn er sagt: „Ich glaube nicht, dass das viele Naturstudieren besonders förderlich ist. Oft geht man in der Natur zwischen Steinen, Bäumen und Büschen, ohne etwas zu finden, das wert ist, gezeichnet zu werden. Und plötzlich wird man durch eine Kleinigkeit (einen Busch, der gegen die Luft steht oder dergleichen) überrascht. Fragt man sich dann: Woher kommt es, dass man sich hier sagen muss, das ist so schön, wie man es sich zum Bilde nur wünschen kann, so wird man durch die Lösung einer solchen Frage mehr lernen, als durch vieles Studieren." Auch auf Hans v. Marées kann verwiesen werden; auf Adolf Hildebrandt, Conrad Fiedler und Karl v. Pidoll, die literarisch Marées' Lehren verbreiteten. Sogar den Hauptsatz des Buches — über die artistische Erziehung des Publicums — sprach Nietzsche lange vorher in den Worten aus: „Wenn dasselbe Motiv nicht hundertfältig durch verschiedene Meister behandelt wird, lernt das Publicum nicht über das Interesse am Stoff hinauskommen. Die Nuancen, die zarten neuen Erfindungen in der Behandlung dieses Motivs wird es erst fassen und geniessen, wenn es das Motiv längst aus zahlreichen Bearbeitungen kennt und dabei keinen Reiz der Neuheit, der Spannung mehr empfindet." Aber Kunowski hat das alles doch so selbständig durchdacht, so sehr am eigenen Leibe erlebt, dass seine Worte wie ein Evangelium wirken. Schade, dass die moderne Nervosität und vieles andere

der Sache im Wege steht. Sonst wäre es möglich, dass ein schöner Traum sich erfüllte. All das Suchen und Tasten, all das unklare Streben, das wir seit Manet erlebten, könnte die Einleitung zu einer grossen Synthese sein, zu einer Kunst, die — neu, vornehm und volksthümlich zugleich — wie in den Tagen Griechenlands unser armes Leben verklärt.

UNSER MESSIAS

Neulich besuchte ich ihn. Man fährt weit hinaus aus der City, vorbei am Hydepark, am Kensington-Park, am Holland-Park, wo früher Byron und Macaulay wohnten. Das lärmende Leben verstummt. Man kommt nach Melbury Road, wo nur stille ernste Villen inmitten kleiner Gärten sich erheben. Nr. 6, ein epheuumsponnener, grauer Backsteinbau, kirchlich feierlich, patrizisch vornehm, ist Little Holland House. Hier wohnt er.

Watts ist bekanntlich ein Porträtmaler, auch ein Landschafter sondergleichen. Alle Grossen seines Landes — Browning und Swinburne, Henry Taylor und Tennyson, Mill und Carlyle, den Cardinal Manning und Gladstone, Leighton und Millais, Rossetti, Morris und Burne Jones; auch einige Ausländer — Thiers und Guizot, Garibaldi und unsern Joachim — hat er in einem Pantheon des Genius vereinigt, hat sie gemalt in jenem feierlichen Stil, den von den Alten nur Tizian hatte. Und wie er die Menschen adelt, erschafft er auch eine Welt, die leuchtender in den Farben, grösser in den Linien als die Erdenwelt ist. Jede willkürliche Stilisierung, alles „Heroische“ fehlt. Aber er nimmt der Welt die Narben und Falten, die ihr vieltausendjähriges Alter ihr aufprägte. Der Glanz des Aethers ist reiner,

das Blau der Berge tiefer, das Baumgrün duftiger, als wir Spätgeborene es sehen. So führt er in ein Traumland, in eine urweltliche, unberührte, junge Natur, wie Adam und Eva sie gesehen haben mögen, als sie aus dem Garten Eden herausblickten, oder wie sie war, als „Nach der Sündflut" die Sonne zum erstenmal wieder in jubilierendem Glanz über der neugeborenen Erde strahlte.

Also Watts ist ein Maler. Er hat in seinen Bildnissen die ganze Cultur der Alten, in seinen landschaftlichen Symphonien die Feinheit der apartesten Modernen. Das wollte ich vorausschicken, weil sich auf dieser Basis erst der eigentliche Watts erhebt: der Prediger, der Humanitätsapostel, der Menschenfreund. Er selbst sagte, er male Gedanken, keine Dinge; nur um seinem Volke Lehren zu geben, habe er den Pinsel ergriffen. Nie verkaufte er Bilder, denn sie sollten nicht verstreut, nicht in Privatsammlungen vergraben werden. Er hat sie theilweise der Tate Gallery geschenkt, wo viele Tausende sie sehen, theils in seiner Werkstatt behalten, die am Sonntag-Nachmittag jedem zugänglich ist und nach seinem Tode als Watts-Museum weiter bestehen soll.

Aehnliche Bestrebungen haben nun schon viele gehabt. Insbesondere an Wiertz kann erinnert werden, den belgischen Polterer, der auch seine Werke nicht verkaufte, sondern in jenem Museum vereinigte, das jedem, der Brüssel kennt, in schrecklicher Erinnerung steht. Mit gleichem Angstgefühl betritt man die Tate Gallery, fast geärgert, einen Maler, den man als Künstler verehrt, sich plötzlich in einen Religionslehrer verwandeln zu sehen. Doch die Wirkung ist seltsam.

Die Leute sind so still im Watts-Saal, so ernst und feierlich, als ob sie in einer Kirche wären. Sie lachen nicht, sind nicht gleichgiltig und zerstreut. Lange stehen sie vor den Werken. Dann setzen sie sich nieder und denken nach.

Da ist ein Bild „Mammon", ein animalischer Kerl, der seine fleischige Metzgerhand auf den Nacken eines Mädchens, den Fuss auf den Rücken eines Jünglings legt. Da ist das „Gewissen", ein schreckhaft ruhiger Engel, der wie versteinert mit grünlich leuchtendem Auge uns anblickt, als könne er alles lesen, was in den Tiefen unserer Seele sich birgt. Da ist der „Geist der Güte, allen Kirchen der Welt gewidmet", ein Mann mit traurigem, unendlich gütigem Auge, der in den Wolken thront und zu dessen Füssen, in die Falten des Mantels gebettet, eng aneinandergeschmiegt, nackte Kinder lagern — die Weltreligionen, wie sie sein könnten, wenn das Priestergezänk nicht wäre. Kühn, sehr kühn ist die Trilogie „Sie soll Weib heissen". Denn Watts nimmt hier zu der Lehre vom Sündenfall Stellung. Die Geburt der Eva, das bedeutet die Geburt der Venus. Aus Flammen und Wolken steigt ein Weiberleib, die Verkörperung aller Schönheit, empor. Die Vögel singen und die Blumen spriessen. Schwüle Sommerstimmung ist auf dem Mittelbild über die Welt gebreitet. Goldige Orangen und blutrothe Aepfel reifen. Thiere mit ihren Jungen lagern im schwellenden Grase. Eva, mit wogendem Busen, an eine Rosenhecke gelehnt, athmet den Duft der Blumen. Da zuckt auf dem dritten Bild der Blitz des Himmels hernieder. Der blühende Baum ist versengt. Welk und verdorrt liegt der fruchttragende Zweig am Boden. Eine Schlange windet sich

zischelnd über schmutzige Pfützen. Und inmitten dieser Wüste, in dieser zerstörten, sterilen, verfluchten Welt steht, noch immer üppig, noch immer schön, Eva, nun die Verkörperung der Sünde, eine Liebesgöttin, die Gott nur geschaffen, um sie für ihre Liebe zu strafen. Ich will mich nicht weiter bemühen, den Inhalt der Werke zu beschreiben. Denn jedes banale Wort ist eine Versündigung an den Bildern, die nicht banal sind. Sagen kann ich nur, dass ich den Watts-Saal mit dem Gefühl verliess, das — dem Velasquez gegenüber — der alte Israels in die biblische Wendung fasste: „An diesem Tage fehlte mir die Lust, noch etwas anderes anzusehen."

Alle Theorien von l'art pour l'art sind demnach Unsinn. Gewiss, die Gelehrsamkeit, die Cornelius und Kaulbach illustrierten, lockt keinen Hund vom Ofen. Die Friedensmanifeste des Antoine Wiertz blieben so wirkungslos wie die der Bertha von Suttner. Und alle diese „denkenden Künstler" vergassen vor literarischen Ideen die Erlernung ihres Handwerks. Darauf musste die schärfste Reaction erfolgen. Es musste die Anschauung wieder zur Geltung kommen, dass nicht das Denken, sondern das Bilden das Wesentliche in den bildenden Künsten sei. So folgte auf den Denker der Ouvrier. Die Worte, die Lenbach vor einem Rembrandt sprach, als er Auerbach durch die Münchener Pinakothek führte: „Schau, Berthold, das ist gemalt", sind für eine ganze Epoche bezeichnend. „Der Maler muss malen können." Etwas anderes wurde nicht verlangt. Watts nach einer langen Zeit einseitigen Literatenthums und einseitiger Pinselgeschicklichkeit hat wieder bewiesen, dass man Gedanken haben und doch

Künstler sein kann. An den erhabensten Meistern des grossen Stils, an Phidias und Tizian geschult, hat er als erster wieder empfunden, dass der Maler doch ein sehr niedriges Ziel sich steckt, wenn er nichts anderes thut, als die Empfangszimmer von Commerzienräthen mit den obligaten Oelbildern zu versorgen; dass er mehr als ein Tapezierer guter Stuben, dass er Lehrer und Erzieher seines Volkes, der Verkünder einer Weltanschauung sein kann.

Hiermit ist der Finger in eine Wunde gelegt. Die Grundprobleme unserer Zeit starren uns entgegen. Denn alle classische Kunst war von einer einheitlichen Weltanschauung getragen. Die Hellenen hatten ihre Götter, die Künstler des Mittelalters ihre Madonnen und Heiligen. Das Volk glaubte daran. Religion und Kunst waren eins. Welche Ideale sind geblieben? Woran glauben wir? Wo sind unsere Götter? Die Antwort fehlt. Wir bewundern Boecklin. Aber seine Kentauren und Satyrn sind doch nur komische alte Herren. Wir verehren Burne Jones. Aber seine Gralritter und Troubadours sind nur Delicatessen für Aestheten. Und das Christenthum? Ja, das Christenthum. Stehen wir zu den Gestalten dieses Glaubenskreises noch in innerlichem Verhältnis? Sind sie uns mehr als die Troubadours, mehr als Flitter: melancholische Fabelwesen einer versunkenen Welt, zu denen prédilection d'artiste uns hinzieht? Ist Holman Hunt, der Malermissionar, nicht ein Curiosum? Kann Uhde jemals eine gläubige Gemeinde finden? Die Weltanschauung fehlt uns. In einem grossen Fragezeichen klingen die Werke unserer Denker aus, und unsere Künstler bemühen sich vergeblich, todte Gedanken zu galvanisieren in einer Formensprache, die

auch nicht ihre eigene ist, sondern in jenen Zeiten, als die Gedanken Leben hatten, geschaffen wurde. Watts ist der einzige bis jetzt, der sich nicht mit dem Fragezeichen begnügte; in dessen Werken der Gedanken- und Empfindungsgehalt des Jahrhunderts sich zu neuen grossen Formen verdichtete.

Jupiter und Juno, Christus und Maria sind todt. Also malt er sie nicht. Jeder Versuch, sie aufzuerwecken, wäre thöricht. Lebendig sind aber noch die Mächte, vor denen von Anbeginn der Welt die Menschen betend oder zitternd im Staub lagen: der Tod und die Liebe. Sie malt er. Nicht in antiquarischem Sinn. Nein, aus dem Seelenleben unserer Zeit heraus, für die sie etwas anderes als für die Menschen von einst bedeuten.

Denn für die Renaissancemeister war die Liebe der Cupido, gewöhnlich schelmisch und neckisch, manchmal düster und traurig, doch stets und immer der Cupido. Watts zeigt die andere Liebe, die erst unser Jahrhundert gebar. Der starke Ephebe auf dem Bild „Liebe und Leben" ist kein Lustspielgott, kein Eros. Es ist der Geist der Humanität, der Mildthätigkeit, der Nächstenliebe, der Güte, der sich der Armen annimmt, es ihnen erleichtert, den Weg durch das rauhe Leben zu gehen.

Der Tod war für die Griechen der schwarze Schatten, der auf die Freude fällt. Memento mori, das sagte: memento vivere. Geniesse das Leben, denn der Tag kommt, da du es nicht mehr kannst. Für das Mittelalter wurde er der Teufel. Wenn Menschen lachen und küssen, just in diesem Augenblick kommt er, packt sie und schleppt sie unter Rippenstössen vor den Richter. Für uns bedeutet er etwas anderes: das tiefe

Sphinxräthsel des Daseins, die Verklärung; nach langem nervösem Hasten die grosse Ruhe. Auch dieses Empfinden vom Tode nahm lange vor Bartholomé in Watts' Werken Gestalt. Sein Todesengel ist das ewige Nirwana, in dessen Schoss alles, was Leben hatte, zurücksinkt; sein Messenger der verklärende Strahl, der dem Niedrigsten, Aermsten für einen Augenblick Majestät verleiht.

Doch nicht nur Tod und Liebe hat er neu beseelt, ihnen eine neue Bedeutung, neuen Sinn gegeben. Auch all jene anderen Gestalten, die zu faden Allegorien geworden waren — Gerechtigkeit, Zeit, Gewissen — erhielten durch ihn wieder Leben. Aus allen Religionen der Welt schälte er die „ewigen Wahrheiten" heraus, jene Wahrheiten, die an kein Zeitalter, an kein Bekenntnis gebunden sind. Alles Antiquierte bleibt fern. Nur das, „was edel und gut ist, den Menschen ins Herz einzugraben", ist sein Ziel. Dabei vermeidet er jeden salbungsvollen Priesterton. Nie heisst es: Du sollst, du musst. Langsam, leise, ohne dass man die Absicht merkt, setzt er das Herz in Schwingung. Nur Dinge sagt er, die auch unsere glaubenslose Zeit, jeder, jeder noch glauben kann. Er sagt sie so einfach und schlicht, setzt so wenig „Kenntnisse" voraus, dass jeder, jeder den Sinn versteht. Das heisst: als der erste nach den Classikern hat Watts wieder Sacralbilder geschaffen.

Und was das Schönste ist: nicht nur gemalt, auch gelebt. Es strömt aus den Werken der vornehme Adel seines eigenen Wesens, die grosse selbstsichere Ruhe eines Mannes, der an sich und seine Sendung glaubt, an seine Sendung, die Menschen edel zu machen, einen neuen Glauben zu stiften, eine neue Religion.

Eine neue Religion? Ist der Gedanke so wahnwitzig? Könnte ein Religionsstifter — statt des sophistischen Wortes, des rohen Schwertes — sich nicht des Pinsels, des Meissels bedienen? Lässt sich nicht vorstellen, dass um die Bilder, die das Little Holland House vereint, einmal ein Tempel gebaut wird, nicht in hellenischem, nicht in christlichem Stil, sondern in unserem Stil, im Stil der freien Geister, der guten Europäer, der guten Menschen? Jauchzend der Sonne entgegen reitet der nackte Ephebe auf dem Bildwerk, an dem der greise Meister jetzt schafft . . . Das sind ja Träume. Aber sie sind schön.

NATIONALE KUNST

Friedrich Schaarschmidt, der Bibliothekar der Düsseldorfer Kunstakademie, veröffentlicht bei Bruckmann in München ein lesenswertes Buch „Aus Kunst und Leben", worin er die Ausländerei der deutschen Maler bekämpft und die Nothwendigkeit einer „nationalen Kunst" mit schneidigen Worten predigt. „Dass eine solche Kunst schon einmal da war, das haben Dürer und mit ihm zahlreiche andere bewiesen. Dass sie nach Jahrhunderten fast völliger Verkommenheit beim ersten Sonnenstrahl ihr Haupt erhob, das beweisen die Gedanken, die in den Tagen der Freiheitskriege in des Cornelius Seele reiften. Als diese nationale Idee deutscher Einheit durch die Riesenkraft Bismarcks ins Leben getreten war, hätte man glauben sollen, dass nun die alte bedientenhafte Gewohnheit der Bewunderung des Fremden aufhören würde — wie knechtische Schwielen abfallen oder wie Kettenspuren verschwinden. Aber das alteingewurzelte Uebel scheint constitutionell. An Stelle des begeisterten Patriotismus, der in den Jahren der Erniedrigung unsere Künstler zu geistigen Vorkämpfern des deutschen Gedankens machte, ist bei einem nicht kleinen Theil kosmopolitische Charakterlosigkeit getreten, — noch unterstützt und gepriesen von einer unnationalen Presse. Wird das Volk einmal wissen, was es au seiner

alten deutschen Kunst besitzt; wird es überhaupt erst wissen, dass es eine solche Muttersprache in der Kunst gibt, so werden alle unsere Künstler mit Freuden in dieser ihrer ureigenen Sprache singen und sagen, und dann wird jede deutsche Kunst auch national sein."

Sehr schöne, wohlklingende Worte, die nur den Uebelstand haben, dass sie Satz für Satz Unsinn enthalten. Hinsichtlich des Cornelius ist das ohne Weiteres klar. Denn sein spiritus rector in formalen Dingen war Michelangelo. Und wie wenig berechtigt es wäre, die Gedankentiefe seiner Bilder als specifisch deutschen Zug zu preisen, zeigt der noch verzwicktere philosophische Tiefsinn des Franzosen Chenavard. Bedauerlich ist auch, dass Schaarschmidt durch seinen nationalen Eifer verführt wird, die Zeit von Dürer bis Cornelius als „Jahrhunderte fast völliger Verkommenheit" zu brandmarken. Denn er wirft damit Elsheimer und Schlüter, Chodowiecki und Graff aus dem deutschen Pantheon hinaus. Und was Dürer anlangt, so ist seine künstlerische Entwicklung die, dass er aus dem Wohlgemuth-Schüler Schüler der Italiener wurde, durch Anschluss an Mantegna und Bellini von dem eckigen Realismus der Spätgothik zu jener Rhythmik, jener sacralen Feierlichkeit gelangte, die wir im Rosenkranzfest, den „Vier Aposteln" bewundern. Gerade die Reformationszeit ist nicht als Epoche autochthon deutscher Kunstübung zu betrachten. Denn der Traum aller dieser Meister war Italien. Die Nürnberger wie die Augsburger, die Baseler wie die Elsässer schwelgten im Formenschatz der italienischen Renaissance, verleugneten ihre „heimische Art", indem sie nach der stilvollen Grösse, der machtvollen Einfachheit des Südens strebten. Also

müsste man, um deutsche Kunst zu finden, in die vordürer'sche Zeit, in das 15. Jahrhundert zurückgehen. Die alten Kölner, von Stephan Lochner bis zum Meister des Marienlebens, Martin Schongauer in Kolmar, die Nürnberger Pleydenwurff und Wohlgemuth, der Rothenburger Herlin und der alte Holbein von Augsburg hätten als Vertreter des goldenen Zeitalters deutscher Kunst zu gelten. Doch abermals wird unser Nationalbewusstsein beschämt. Denn statt in Italien haben diese Meister in den Niederlanden Erleuchtung gesucht. Jan van Eyck, Roger van der Weyden und Memling gaben ihnen alles, was wir als deutsch bewundern.

Also hat es eine deutsche Malerei überhaupt nie gegeben. Unsere modernen Maler sind Nachahmer des französischen Impressionismus. Die Historienmaler, die ihnen vorausgiengen, stammen von den Belgiern Wappers und Gallait, die ihrerseits wieder vom Franzosen Delaroche herkamen. Die „Monumentalperiode deutscher Kunst" von Cornelius bis Kaulbach vermittelte auf mikrophonischem Wege die Melodien, die im Italien des Cinquecento gespielt wurden. Mengs setzte seine Bilder aus griechischen Statuen zusammen. Das Barock und Rococo bedeutet die Epoche der Verwelschung, als die deutschen Fürsten das Versailles des Sonnenkönigs copierten und die deutschen Maler schwerfällig die Bahnen Lebruns und Rigauds giengen. Die Renaissancemeister sprachen italienisch, die einen holprig, die anderen fliessend, und die Gothiker imponierten ihren Zeitgenossen durch Kunstgriffe, die sie in niederländischen Ateliers erwarben.

Das Ergebnis ist traurig, tief traurig — sofern wir nicht einsehen, dass das ganze Unheil nur durch eine

unglückliche Phrase verschuldet wird. Denn was ist eigentlich nationaler Stil? Vergleiche ich Rafael mit Rembrandt, so ist die Sache sehr einfach. Dort Idealismus, hier Naturalismus. Dort der Formenmensch, hier der Lichtpoet. Das Fatale ist nur, dass diese Worte gar nicht die Nationalitätsunterschiede zweier Völker, sondern die Stilunterschiede zweier Jahrhunderte kennzeichnen, und dass der Vergleich sich ganz anders gestaltet, sobald ich für Rafael Caravaggio einsetze.

Betrachten wir die Maler einer einzigen Stadt, eines einzigen Landes. Sofort lässt sich angeben, wodurch Masaccio sich von Castagno, Botticelli von Fra Bartolommeo unterscheidet. Denn in Masaccios Werken lebt der Sacralstil des Mittelalters, in denen Castagnos das Condottierenthum, in Botticellis Bildern das religiöse Fieber der Savonarola-Zeit, in denen des Frate der Akademismus des Cinquecento.

Ebenso verschieden trotz ihrer Landsmannschaft sind Frans Hals, Gerhard Dou und Adriaen van der Werff: der eine urwüchsig und forsch, der andere spiessbürgerlich deftig, der dritte höfisch und parfümiert. Ihre Werke unterscheiden sich so, wie die drei Generationen der Freiheitskämpfer, der behäbigen Geldprotzen und der aristokratischen Gigerl, die damals in Holland sich ablösten. Selbst engste Blutsverwandtschaft schliesst stilistische Unterschiede nicht aus. Denn zwischen der weltfrohen Detailmalerei Jan van Eycks und der ernsten Feierlichkeit seines Bruders Hubert, zwischen dem müden Aesthetenthum des Piero Pollajuolo und dem kalten Forschergeist seines Bruders Antonio besteht keine Aehnlichkeit. Jan war 14 Jahre jünger als Hubert, Piero Pollajuolo 14 Jahre jünger als

Antonio. Und diese Altersdifferenz bedingte einen so grossen Stilunterschied, dass Brüder wie Angehörige ganz verschiedener Rassen anmuthen.

Anderseits sind gleichalterige Künstler verschiedener Nationalität oft durch die merkwürdigste Familienähnlichkeit verbunden. Wie unterscheidet sich die Weltfreude Jan van Eycks von der Pisanellos, das herbe Pathos Rogers van der Weyden von dem Turas, die melancholische Weichheit Memlings von der Borgognones, das Rococo Longhis von dem Lancrets, der Classicismus der Angelika Kaufmann von dem der Vigée-Lebrun? Obwohl kein einziger vom anderen wusste, sind die Werke doch zum Verwechseln ähnlich, weil sich die gleichen Zeitstimmungen darin ausprägen.

Damit ist der springende Punkt berührt.

Wohl kommt in jedem Kunstwerk das Temperament seines Schöpfers zu Wort. Doch Temperament ist nicht an die Landesgrenze gebunden. Angehörige desselben Volksstammes können so verschieden sein wie der bleichsüchtig blasierte van Dyck von dem kraftberstenden fleischfrohen Rubens; Angehörige verschiedener Nationalitäten sich geistig so nahe stehen wie der faustisch ringende Dürer dem grüblerisch tiefsinnigen Leonardo. Künstler, die so verschieden sind, wie Meunier und Khnopff, sind durch die engste Landsmannschaft verbunden, und Segantini ähnelt den Norwegern mehr als seinen italienischen Landsleuten.

Auch Dinge, die in localen Voraussetzungen wurzeln, sind nicht ohne weiteres als nationale Eigenthümlichkeiten hinzustellen. Die Anlage des Italieners drängte zur grossen Frescomalerei, die des Deutschen zum Holzschnitt und Kupferstich. Das ist unrichtig

denn Holbein hat monumentale Aufgaben im selben grosszügigen Stil wie seine italienischen Zeitgenossen erledigt. Und wenn Dürer die Eingebungen seines Genius nicht in Wandbildern, sondern in Kupferstichen niederlegte, so fehlten ihm nur die Wände, nicht die Fähigkeiten. Boecklin und Marées hätten als Monumentalmaler dasselbe wie Puvis de Chavannes geleistet, wenn ihnen ihr Vaterland erlaubt hätte, ihre Kraft zu zeigen.

Und was die Hauptsache ist: alle Verschiedenheiten, die sich aus individueller Anlage oder aus localen Verhältnissen ergeben, müssen zurücktreten hinter der grossen Gleichheit, die der Zeitgeist seinen Söhnen aufprägt. Wie die deutsche Mode von heute sich nur in kleinen Nuancen von der Pariser oder Londoner unterscheidet, aber nichts, gar nichts mit der Tracht der Luther-Zeit gemein hat, so gehört ein künstlerischer Stil nie einem Volke, sondern nur einer Zeit Jedes neue Zeitalter findet neue Arbeiten vor. Jede neue Generation macht die Entdeckung, dass die vorausgegangene, mit der Lösung bestimmter Fragen beschäftigt, die Lösung anderer, nicht weniger wichtiger verabsäumte. Darauf wird nun eine Zeitlang alle Kraft verwendet — gleichmässig in allen durch die gleiche Civilisationsatmosphäre verbundenen Ländern. Und ist das Thema erschöpft, so findet das darauf folgende Geschlecht ein neues. Alle europäischen Stile seit den Zeiten des Urchristenthums waren also international. Gothik und Renaissance, Barock und Rococo, Classicismus und Romantik machten ihren Lauf durch die Welt. Man denkt an eine Fuge, wo der Reihe nach die einzelnen Völker ihre Stimme einsetzen; an einen See, in den ein Stein geworfen wird, von dem dann kreisförmig Wogen nach allen Seiten ausgehen.

Wer ist der Vorsänger? Wer wirft den Stein in die Fluten? Immer das Volk, das am frühesten in eine neue Culturphase eintritt. Das erklärt auch, weshalb Deutschland nie die Führerschaft hatte, sondern fast immer nur die Anregungen aufnahm, die von Italien oder Frankreich, von Holland oder England gegeben wurden. Das 19. Jahrhundert brachte die „intime Landschaftsmalerei", jene nervöse Kunst, in der so zart die Sehnsucht des Grossstädters nach der Natur sich ausspricht. Selbstverständlich wurde sie in London, der ersten Grossstadt, geboren und kam erst weit später nach Paris, noch später nach Deutschland. Das 19. Jahrhundert brachte das Arbeiterbild. Selbstverständlich tauchte es zuerst in den Ländern auf, wo sich am frühesten die sociale Frage erhob — in Frankreich und England. Hierbei handelt es sich nicht um Nachahmung, lediglich um den Eintritt in den gleichen, durch die gleiche Culturentwicklung erzeugten Ideenkreis. Und wenn wir in anderen Fällen direct imitierten, als gelehrige Schüler zu den grossen Ausländern aufblickten, so ist auch hierfür die Erklärung nicht in „kosmopolitischer Charakterlosigkeit", sondern in den Leitfäden der deutschen Geschichte zu suchen.

Die Entwicklung der deutschen Kunst war eine grosse Elegie, ein grosser Leidensprocess. Wir lieben es, die Dürer-Zeit eine Blüteepoche zu nennen, gedenken stolz der Tage, da nach Wackenroder „Nürnberg die lebendig wimmelnde Schule vaterländischer Kunst war", da „ein überfliessender Kunstgeist in seinen Mauern waltete". Aber wir vergessen die Worte, die Dürer von Venedig aus schrieb: „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren. Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer." Wir vergessen die Worte: „Hic frigent

artes,“ die in dem Geleitbrief stehen, den Holbein von Erasmus erhielt. Wir vergessen die ganze Dumpfheit und Gedrücktheit, den ganzen Spiessbürgergeist, der den deutschen Künstler umwitterte. Tizian und Cranach, die sich auf dem Augsburger Reichstag begegnen — das bedeutet Italien und Deutschland, Venedig und Wittenberg, den Malerfürsten, der mit dem König geht, und den „Michael Kramer“, der in einem Nest verkümmert. Das war aber noch die „Blütezeit“. Schon die Wirren, die dem Reformationswerke folgten, entzogen der Kunst den Boden. Und aus einem kunstlosen wurde ein culturloses Land, als die Greuel des grossen Krieges begannen. „Wir sagen dissorts, dass unser Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolgern gepranget, aber nachmals durch die leidige Kriegsläufte, gleich wie fast aller andern, also auch dieser Zierden beraubt worden. Und sahe man also, gleich wie die Uebung, also auch die Liebe der Kunst bei uns verraten und erloschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden vor Rauch und Weinen dermassen verdunkelt, dass ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen, und von welcher nun schiene, dass sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlafen gehen. Also geriet solche in Vergessenheit, und diejenige, so hiervon Beruff macheten, in Armuth und Verachtung. Daher sie das Pallet fallen liessen und anstatt des Pinsels den Spiess oder Bettelstab ergreiffen mussten, auch vornehme Personen sich schämeten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken.“

Diese Worte, die 30 Jahre nach dem Frieden von Münster Joachim von Sandrart im Curatorialstil des 17. Jahrhunderts schrieb, sollten die Verfechter der Nationalitätsidee nicht vergessen. Es ist so billig, über die „Ausländerei“ der deutschen Fürsten des 18. Jahrhunderts zu spotten, sie zu tadeln, weil sie Franzosen und Italiener an ihre Höfe beriefen und mit der Leitung der deutschen Akademien betrauten. Als unter Karl dem Grossen Deutschland in die Reihe der Culturvölker trat, musste Byzanz das junge Land mit Kunst und Künstlern versorgen. Mit oströmischem Glanz ward unsere Uncultur übertüncht. Im 18. Jahrhundert leisteten Frankreich und Italien uns diesen Dienst. Von den Fremden sollten die Einheimischen lernen — von Solimena und Tiepolo, von Canaletto und Pesne. Freilich — dadurch complicierte sich die Krankheit — der Lehrcursus wurde leichtsinnig abgebrochen. Carstens warf das technische Capital, das man mühsam angehäuft hatte, wieder verächtlich beiseite. Statt zu malen wollte er dichten, statt zu lernen erfinden. Mit verzeichneten Federzeichnungen, farblos und impotent, beginnt die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Alle unsere Maler, von Carstens bis Cornelius, waren Literaten, für die nicht Farbe und Form, nur der Gedanke, das Anekdotische Wert hatte. Als in den Vierzigerjahren die Erkenntnis, der Maler müsse malen können, sich durchrang, waren diese Kenntnisse wieder nur im Ausland, in jenem Frankreich zu holen, das, politisch so wandelbar, doch nie auf künstlerischem Gebiete mit den Traditionen der Vergangenheit brach. Und da nicht abzusehen ist, welchen Einfluss ein Krieg auf das malerische Handwerk haben sollte, so ist nicht ehrenrührig, wenn uns

diese „knechtischen Schwielen“ bis zum heutigen Tage blieben. Durch Aufnahmefähigkeit dem Fremden gegenüber ist der deutsche Michel zum guten Europäer geworden. Eine Muttersprache in der Kunst hat es nie gegeben. Und national ist jeder, der etwas Eigenes sagt.

RAVENNA

Ravenna wird wenig besucht. Es liegt abseits der Heerstrasse, hat weder Museen, noch frohes Volksleben, noch die landschaftlichen Reize des Südens. Braune sumpfige Ebenen dehnen sich aus, über denen die klagende Müdigkeit langer leidvoller Jahrhunderte lagert. Düstere Tamarisken, schwarze uralte Pinien, plumpe altersgraue Thürme ragen auf. Im Innern gibt es nur verwitterte kleine Häuser, die in langweiligem Einerlei schmutzige winkelige Gassen umsäumen. An den Thüren hocken arme Leute und lassen in schläfrigem Nichtsthun die Stunden vorüberziehen. Es ist eine verfallene, ernste, öde, trauernde Stadt, eine Todteninsel, eine Stadt des Schweigens. Doch deshalb gerade ist der Eindruck von Ravenna so unsagbar gross. Gerade weil die Gegenwart so todt ist, spricht die Vergangenheit desto lauter. Weil das Leben so verstummt ist, dröhnt desto mächtiger der Schritt der Weltgeschichte. Man spricht den Namen aus und alles steht vor uns: Thusnelda und Galla Placidia, Justinian und Theoderich, die sterbende Antike und das junge Germanenthum. Man athmet die Erinnerungen, die unsichtbar und doch drückend über dem Boden lasten, hört die Stimmen derer, die über die Jahrhunderte hinweg aus dunkler grosser Zeit zu uns sprechen.

Es muss in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung eine ähnliche Stimmung über Italien gelegen sein, wie über dem Frankreich des Rococo. Damals, in den Tagen des Louis XV., hatte eine raffiniert üppige Cultur ihren Höhepunkt überschritten. Alle Genüsse des Lebens waren ausgekostet, die Rosen Aphroditens verwelkt. Auch von aussen machten Anzeichen eines nahen Verhängnisses sich bemerkbar. Denn unter den Fenstern des Königsschlosses erschienen hohläugige verkommene Gestalten, höhnend, fluchend und drohend. Also bestreute man das Haupt mit Asche, leistete Abbitte für alle Sünden, wurde wohlthätig und tugendhaft, enthaltsam und fromm. Rousseau tritt auf und predigt die Rückkehr zur Einfachheit. Die vornehmen Damen knien an Altären und gehen mit Processionen. Die vornehmen Herren schliessen sich im Laboratorium ein, suchen den Homunculus zu brauen, die Geheimnisse des Lebens und Sterbens zu ergründen. Wahrsager, Geisterseher und Wunderdoctoren, die den müden lendenlahmen Menschen noch ein Lebenselixir versprachen, wurden die Heiligen der Zeit. Und man hatte sich mit dem Herrgott versöhnt, reumüthig für alle Laster gebüsst, als die Revolution kam und die gange Herrlichkeit wegfegte.

Dieselbe Bleumourant-Stimmung wie in den letzten Tagen des Rococo war in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung über die antike Welt gebreitet. Auch sie hatte mit allzu viel Delicatessen sich den Magen verdorben. Nordische Barbaren, in Rattenfell gekleidet, wild und struppig, waren wie Schreckgespenster, die der Hades ausgespieen, auf kleinen unheimlichen Pferdchen über den Boden

Italiens gesaust. Das Gefühl, dass die Zukunft etwas Dunkles berge, dass etwas zu Ende gehe, erfasste die Geister. So wurde man tugendhaft wie in Rousseaus Tagen. Nachdem man hienieden sich ausgelebt, lechzte man nach mystischen Wonnen, wollte sich im Stimmungsrausch einer gefühlvollen Religiosität benebeln. Doch ach, die alten Götter waren komische Figuren. Zu viele Offenbachiaden hatten von ihren menschlichen Schwächen erzählt. Zu viele kaiserliche Lustknaben waren Unsterbliche geworden. Also holte man bei fremden, noch nicht compromittierten Gottheiten Trost, opferte dem Mithras und Serapis, dem Baal und der Isis, mengte ägyptische und asiatische Geheimlehren durcheinander, suchte im Glauben an Dämonen und eine spritistische Seelenwanderung sich aparten Nervenkitzel, neue Gefühlsschauer zu verschaffen. Das Christenthum trug schliesslich, da es in seiner Asketik und Uebersinnlichkeit am meisten der Stimmung des Zeitalters entsprach, den Sieg über die anderen orientalischen Geheimlehren davon. Seine Ausbreitung in Rom bezeichnet die Rousseau-Phase der Antike.

Rousseaus und Diderots Auftreten änderte nichts am Stil der französischen Malerei. Die Wandlung war lediglich die, dass auf Boucher und Fragonard, die frivolen Weltkinder, Greuze, der Tugendapostel, der erbauliche Prediger, folgte. So wurde durch das Eintreten in den christlichen Ideenkreis auch nur inhaltlich das Repertoire der antiken Kunst verschoben. Das Christenthum in dem Moment, wo es auf heidnischen Boden gelangte, pactierte mit den Anschauungen des Heidenthums, indem es aus einem semitisch-kunstfeindlichen ein heidnisch-kunstfreundlicher Cultus

wurde. Doch der Stil der heidnischen Kunst blieb so unverändert, dass die Bilder der Katakomben nur ein christianisiertes Pompeji sind.

Es muss für die Römer der Verfallzeit einen seltsamen Reiz gehabt haben, dem Gottesdienst in diesem unterirdischen Gräberfeld beizuwohnen. Dass es um Verbotenes sich handelte, steigerte noch den romantischen Zauber. Die Verfolgungen, statt die Massensuggestion einzudämmen, schürten das Feuer desto mehr. So ward aus der ecclesia militans bald die ecclesia triumphans. Constantin siegt unter dem Zeichen des Kreuzes an der milvischen Brücke. Julian der Unzeitgemässe stirbt mit dem Ruf: Du hast gesiegt, Galiläer. Das Christenthum ist herrschende Staatsreligion und modelt dieser Stellung gemäss sich um — so ziemlich zum Gegentheil von dem, was es ursprünglich war.

Die Kaiser in Rom wie in Byzanz hatten immer mehr sich mit dem Prunk altorientalischer Herrscher umkleidet. Ein genau geregeltes Ceremoniell bestimmte wie in den Tagen Philipps IV. jede ihre Bewegungen und Handlungen. Botschafter und Gesandte, Reichskanzler, Minister und Ministerialräthe, Ceremonienmeister und Obermundschenke, Kammerherren, Kammerjunker und Pagen, Garde- und Linienofficiere, Eunuchen und Obereunuchen bildeten streng geschiedene Classen des Hofstaates. Jeder trug ein besonderes, seiner Rangclasse entsprechendes Costüm, jeder ein besonderes, seinem Titel entsprechendes Abzeichen. Es war durch die Hofetikette ganz genau bestimmt, wer stehend vor Seiner Majestät verharren durfte, wer Ihr kniend nahen musste, wer platt auf dem Bauch liegen.

Diese byzantische Hofordnung ins Geistliche übersetzt, heisst Hierarchie. Papst, Erzbischof, Bischof, Presbyter, Diakon bedeutet Kaiser, Minister, Ministerialrath, Kanzleichef und Assistent. Jede dieser Classen ist wie bei Hofe durch eine besondere Amtstracht — Casula und Stola, Dalmatica und Pallium, Barret und Mitra — gekennzeichnet, und die Gesammtheit der Hoffähigen steht als Kleros dem nichthoffähigen Laos gegenüber.

Demgemäss waren also auch im Jenseits die Rangverhältnisse zu regeln. Zunächst wurde aus dem Zimmermannssohn der Gottessohn, und das Concil von Nicaea decretierte nach langen Debatten, dass er, obwohl subordiniert, doch statt des Titels „Kaiserliche Hoheit" den Titel „Kaiserliche Majestät" von rechtswegen führe. Mit ähnlichen Ehren musste die Madonna bedacht werden. Denn es kam vor, dass Kaiserinnen während der Unmündigkeit ihrer Söhne die Regentschaft führten. Selbst wenn sie nicht regierten, konnten sie der Kirche wichtige Bundesgenossinnen sein. Hatte doch schon Helena, die Beischläferin des Constantius, die Tochter des Schenkwirtes von Nikomedien, es durchgesetzt, ihren Sohn Constantin dem Christenthum zu gewinnen. Also huldigte man den Kaiserinnen dadurch, dass man Maria, die Maid von Bethlehem, die in einer Scheune geboren hatte, zum Rang einer Kaiserin-Mutter erhob. Ein würdiger Hofstaat für beide war leicht zu bilden. Marias Hofdamen wurden die heiligen Jungfrauen, die den himmlischen Bräutigam dem irdischen vorzogen. Den Hofdienst bei Christus übernahmen die Vorläufer und Apostel, die Propheten und Evangelisten, die heiligen Bischöfe und Bekenner. Engel, als

deren Corporalschaftsführer die Erzengel fungierten, verrichteten bei beiden Hofhaltungen den Pagendienst. Es ist der Polytheismus des Heidenthums, nur in anderer Form: der byzantinischen Rangliste gemäss geregelt. Jeder Laie, der eine Bitte an seinen Gott auf dem Herzen hat, schreibt sie im entsprechenden Curatorialstil nieder und überreicht sie mit entsprechender Kniebeuge seinem Namensheiligen, der sie, wenn sie wohlwollender Berücksichtigung für wert befunden wird, mit entsprechender Kniebeuge dem nächsthöheren Sectionschef unterbreitet.

Der Kunst erwuchsen aus dieser Umgestaltung des Cultus ganz neue Aufgaben. Auch sie musste den goldglitzernden Glanz, die feierliche Grandezza des antiken Kaiserthums annehmen. War man vorher, um dem neuen Gott zu dienen, in die Nacht dumpfer Grabkammern hinabgestiegen, so versammelte man sich nun in Basiliken, in Königshäusern. Und zum Schmuck dieser Gottespaläste reichte die bescheidene, heiter tändelnde Wandmalerei pompejanischen Stils nicht mehr aus. Der Kaiser musste, wenn er in feierlichem Cortège durch die Pforte des Gotteshauses schritt, hier dieselbe goldstrotzende Pracht wie in seinem eigenen Palaste vorfinden. So wurde das Mosaik das letzte grosse Thätigkeitsfeld der antiken Kunst. Nachdem sie während ihrer heidnischen Aera in der Plastik den Hauptausdruck gefunden hatte, liess sie zu Ehren des neuen Gottes noch auf dem Gebiete der Malerei ihre grandiosesten Schöpfungen erstehen.

Das Zeitalter des Kaisers Justinian bedeutet den Louis Quatorze-Stil der Antike. Den Velasquez-Stil, könnte man noch richtiger sagen. Denn selbstverständ-

lich fehlt den Werken alles Leutselige, Bramarbasierende, Beifallbuhlende. Ein byzantinischer Kaiser hat nicht nöthig, sich in theatralische Positur zu setzen, um seinem Laos zu imponieren, hat nicht freundlich zu lächeln, um die Herzen zu gewinnen. Er ist da, von Gottes Gnaden, blickt von schweigender Höhe eisigkalt auf den Pöbel nieder. Undurchdringlich muss seine Miene sein. Kein Zucken des Mundes darf einen Gedanken verrathen, der hinter der gesalbten Stirn sich birgt. In undurchdringlichem Schweigen muss der Hofstaat verharren. Dieses feierlich Ceremoniöse gibt den Werken der Mosaikmalerei ihren unsagbar feudalen, hochmüthig-zugeknöpften Adel.

Nie wird, wie später im Mönchsstil, Christus in Knechtsgestalt, als Leidender, Gekreuzigter dargestellt. Nie kommen jene Märtyrer vor, jene geschundenen Sclavenseelen mit den Beilen im Kopf, den Messern im Bauch, den Pfeilen in der Brust und den Zangen im Schenkel, von denen Goethe, der grosse Hellene, schreibt: „Die unglückseligen Künstler, was mussten sie malen: entweder Missethäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren.“ Ein byzantinischer Kaiser wird nicht gemartert, er herrscht. Also erscheint auch Christus nur als Pantokrator, feierlich im Kreise seines Hofstaates thronend, den Fuss auf die Weltkugel des byzantinischen Reiches gesetzt. Ob er Bart trägt oder nicht, ist Etikettenfrage, wird durch die Barttracht des jeweiligen Kaisers bestimmt, und der bärtige Typus kam allgemein in Aufnahme, als die Hofordnung den Lakaien Bartlosigkeit vorschrieb und nur noch Oberbeamten den Bart gestattete. Führt für ihren minderjährigen Sohn eine Kaiserin die Regentschaft, so er-

hält auf den Mosaiken der Zeit Maria den Ehrenplatz: auch sie nicht die Schmerzensreiche mit dem Schwert im Herzen, sondern die Theodokos, in deren Schoss der Kronprinz, seines künftigen Herrscherberufes bewusst, stolz und königlich residiert. Kein schwarzer Matronenschleier, wie auf späteren Bildern, deckt ihr Haupt, sondern eine glitzernde Krone. Eine Kinderkrone, nicht weniger kostbar, trägt der Kronprinz. Und wie dem Roi Soleil die wallende Allongeperücke das Symbol der Gottähnlichkeit war, liessen die byzantinischen Kaiser in Erinnerung an den Sonnengott Helios mit einem strahlenden Nimbus sich darstellen. Der wurde im Himmelreich zum Heiligenschein: bei Christus reicher als bei den Beamten seines Hofes, die ihn in feierlichem Cercle umgeben. Deren Rangclasse ist in den Mosaiken mit peinlicher Genauigkeit verzeichnet — gemäss den Satzungen, die später für das Hofceremoniell der Kaiser Constantin Porphyrogenetos niederschrieb. Bei Christus und Maria deutet schon der grössere Massstab die alles überragende Grösse des Herrschers an. Kleiner gebildet, je nach ihrer Rangclasse, sind die anderen. Jeder zeigt die Insignien seiner Würde, den Berechtigungsnachweis seiner Zugehörigkeit zum himmlischen Hofstaat. Die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus dürfen in nächster Nähe der Majestät verweilen, während die anderen, streng nach Anciennität und Titel, einen grösseren ehrfurchtsvollen Abstand wahren. Und so unterwürfig sie sind bei Hofe, so sehr setzen sie die Miene des allgewaltigen Bureauchefs auf, wenn sie als Einzelgestalten auf den Mosaiken erscheinen. Nach oben kriechend, sind sie nach unten stolz: die Oberstaats-

anwälte der Ewigkeit, die strengen Hüter des Corpus iuris coelestici, zelotisch und richterlich, unbestechlich, unnahbar, mit finster forschendem Blick jedes Herz durchbohrend.

Ravenna ist für diese letzte Phase antiker Kunstübung der classische Boden. Denn dieses Landnest, das heute so verkommen und verarmt, in so ausgestorbener, schwermüthiger Ruhe daliegt, war einst die Bühne welterschütternder Dramen, die Hauptstadt eines weltbeherrschenden Reiches. Schon Augustus hatte die Stadt zum zweiten Kriegshafen Italiens erhoben. Als immer mehr die Gewitterstürme der Völkerwanderung sich ankündigten, als barbarische Horden in immer grösseren Lawinen sich über den heiligen Boden Italiens wälzten, bot Rom dem Herrscher nicht mehr den nöthigen Schutz. Ravennas Lage war sicherer. Denn das Meer gab die Möglichkeit sofortiger Flucht. Die weiten Sümpfe erschwerten jeden Angriff vom Festland. So verlegte Honorius 402 nach Ravenna sein Hoflager. Später, als Galla Placidia, seine Schwester, für ihren Sohn Valentinian die Regierung führte, begann die eigentliche Blütezeit der Stadt. Und diese Culturblüte dauerte noch weiter, als im sechsten Jahrhundert Ravenna der Sitz des Exarchen wurde, die Hochburg, von wo Byzanz die Geschicke des Abendlandes leitete. In diese Epochen fallen die Bauwerke, die in die kunstarme Gegenwart als eherne Monumente hereinragen.

Das Mausoleum der Galla Placidia wirkt wie ein verspätetes Stück Pompeji. Es ist zierlich und klein. Röthliche Marmortäfelungen und blaue Mosaiken vereinen sich zu freundlichen Harmonien. Antik sind die

heiteren Ornamente mit ihren Ranken und Fruchtgewinden. Antik ist das Hauptbild, das in sonnig südlicher Landschaft, die an die vaticanischen Odysseebilder mahnt, weidende weisse Lämmer darstellt, von einem jugendlichen Apollo oder einem jungen Paris — Christus, dem guten Hirten — gehütet, der seinen Heiligenschein wie einen phrygischen Strohhut trägt.

Ernster ist das Taufhaus S. Giovanni in Fonte. Denn antike Philosophen, würdige Männer in stilvoller weisser Toga, schreiten an der Decke in feierlichem Zuge daher. Doch wieder ganz an Pompeji, auch an die Grotesken der Loggien klingen die zierlichen Stilleben an, die weiter unten die Wand überziehen: Thronsessel und Altäre, Fruchtkörbe und Bücher. Und das Kuppelmosaik mit der Taufe Christi ist für das Fortleben der alten Götter das allermerkwürdigste Zeugnis. Wie gemalte polykletische Statuen wirken trotz der später veränderten Köpfe die Gestalten von Christus und Johannes. Christus ist kein Adam, der sich seiner Nacktheit schämt, sondern ein Narcissus, der das Spiegelbild seines schönen Leibes voll Bewunderung in den Fluten schaut. Und weiter hinten, einen tropfenden Kranz im Haar, Schilf in den Händen, schwimmt pustend der Flussgott Jordan heran — ein Boecklin'sches Meerungethüm, der alte Triton aus dem Spiel der Wellen. Noch sind sie nicht todt, die Götter der Quellen und Flüsse. Noch lebt das Naturgefühl, das die Gestalten des griechischen Mythus zeugte.

Von unvergleichlich grösserer Wirkung freilich sind die Werke, die solch bukolische Dinge nicht mehr kennen, sondern den Curatorialstil des byzantinischen Hofes sprechen, die an die Stelle eines tändelnden

Symbolismus das Ceremoniös-Dogmatische setzen. Um 547 mögen die Mosaiken von San Vitale, um 560 die von S. Appollinare nuovo entstanden sein. Das ist die Zeit Justinians, der Louis XIV.-Stil der Antike. Eine abendländische Sophien-Kirche sollte San Vitale sein, und dem Erbauer der Hagia Sophia, dem grossen oströmischen Kaiser, ist das Mosaik des Altarraumes geweiht. Eine goldene Schale in der Hand, in braunem Unterkleid, worüber die goldgestickte Stola sich legt, die eine diamantane Agraffe an der Schulter festhält, auf dem Haupt die Krone, in der eine Doppelreihe von Edelsteinen glitzert und flimmert, über den Fuss die purpurnen Stiefel der grossen Gala-Uniform gezogen, schreitet er feierlich ernst dahin, von drei Kammerherren und einer Leibgarde begleitet. Ihm voran schreiten Geistliche, der Erzbischof Maximian an der Spitze, der die Ehre hat, in Gegenwart Seiner Majestät die neugegründete Kirche zu weihen. Auf der anderen Seite, gleichfalls ein goldenes Gefäss als Weihgeschenk in der Hand, von ihrem Ceremonienmeister und Hausmarschall, ihren Ehren- und Hofdamen begleitet, naht die schöne Schlange Theodora, die erst im öffentlichen Haus, dann auf der Bühne sich in Tableaux vivants der artistischesten Art producierte und nun die erlauchte Herrscherin des Morgen- und Abendlandes war, mit ihrer Vergangenheit nur noch dadurch verbunden, dass sie einen feinen Reiz darin sah, der Herstellung von Eunuchen beizuwohnen und in naturalistischer Umdeutung des Leda-Mythus ihre Geschlechtstheile mit Gerstenkörnern zu bestreuen, die sie von Gänsen abpicken liess. Als Heiligenschein umstrahlt sie eine purpurrothe perlenbesetzte Scheibe, fast noch prunkvoller als

die Gloriole der Gottesmutter. Ein Weihwasserbecken, in das sie flüchtig die Spitze eines ihrer zarten, in allen Künsten erfahrenen Finger tauchen wird, steht im Vorraum der Kirche. Der Ceremonienmeister schlägt mit erhabener Geste eine Portière aus schwerem Brocatstoff zurück, um Ihrer Majestät den Zugang ins Allerheiligste zu öffnen.

Herrgott, hat sich die Kunstgeschichte an diesen unbeschreiblich hohen Werken versündigt. Da redet man von einer christlichen Kunst, die mit der Geburt des Heilandes begann, jahrhundertelang im Embryozustand blieb, bis sie Giotto endlich zum Leben erweckte; spricht von Incunabeln der christlichen Malerei; von rohen Anfängen, täppisch unbehilflichen Versuchen einer kindlichen Kunst, der noch jeder Sinn für Naturwahrheit und für seelisches Leben fehlt — und sieht nicht, dass die Werke gar keinen Anfang, nur ein wunderherrliches Ende, das Raffinierteste bedeuten, was die Antike schuf; dass sie aus dem Boden einer tausendjährigen herbstlich welken Cultur ihren nervenerregenden Hautgout, ihre gespenstisch überästhetische Schönheit ziehen. Das ist nicht fin de siècle, das ist fin du monde — das Ende der schönsten aller Welten, die es jemals gab. „Seelisches Leben", Anmuth und Liebenswürdigkeit haben sicher die Gestalten nicht. Justinian und Theodora würden den Künstler, der es gewagt hätte, so plebejisch freundlich sie darzustellen, ebenso aus seinem Hofamt entlassen haben, wie Philipp IV. und Marianne den Velasquez. Aber ist dieser Maximian mit dem blassen Gelehrtenkopf, der hochgewölbten gelichteten Stirn nicht eines der erstaunlichsten Porträts, die jemals gemalt wurden? Denkt man vor Theodora nicht an die ägypti-

schen Bildnisse ebenso sehr, wie an die mürbe Schönheit Tiepolos, an Sarah Bernhardt und Stuck ebenso sehr, wie an den dämonischen Zauber der altphönizischen Büsten? In einen schwarzen, goldgesäumten Mantel sind ihre kalten Glieder gehüllt. Perlen, Smaragde und Rubinen, Topase und Amethysten flimmern, gleissen und strahlen in kaltem, seelenlosem Glanz blau, roth und meergrün in ihrem Haar und auf ihrer Brust, im Ohr und auf dem zierlichen Stöckelschuh, der kokett wie bei der Kleopatra Tiepolos unter dem golddurchwirkten Untergewand auftaucht. In hartem Schweigen verharrt der Mund. Blass sind die Lippen, fahl ist der Teint. Dunkle, ringförmige Schatten, die von vielen durchwachten Nächten zeugen, begrenzen die schwarzen, eiskalten Augen. Es ist eine ausgebrannte vampyrhafte Schönheit, eine Ruine, an der Generationen sich freuten, Courtisane und Heilige, Frömmigkeit und Sünde in der Person einer Kaiserin verschmolzen.

In starrer statuarischer Ruhe stehen auch die Meninas. Alle tragen Perücke — ganz wie in den Tagen der Marianne von Oesterreich oder der Flavier und Antonine in Rom. Keine Träume, keine Wünsche scheinen hinter der ernsten Stirn zu wohnen. Und doch gleichen auch sie dem Elb, der zur Mitternachtsstunde den Menschen das Lebensblut aussaugt. Unbeschreiblich ist die Moreau'sche Grazie, mit der ihre schlanken Prinzessinnenhände ein Tuch, einen Fächer, eine Schale halten. Dazu der überfeine Colorismus; diese bleichgrünen, bleichrosigen, braunen und dunkelschwarzen Kleider, deren matter farbloser Ton mit dem Gold der Diademe und Colliers, der Monstranzen und Kronen, der Lanzen und Schilde sich zu seltsam

leichenhaften Harmonien verbindet. Es ist ein Werk, in dem das blaue Blut einer uralten Culturvergangenheit fliesst; in dem der Geist altbyzantinischer Majestät und übercultureller Fäulnis sich in überwältigender Weise spiegelt; ein Document jener Zeit, die Prokop in den „Mysterien von Byzanz" beschreibt: als haarsträubende Unsittlichkeit sich mit officiellster Kirchlichkeit einte als man im Weihrauch ein angenehmes Beruhigungsmittel für die gequälten Nerven entdeckt hatte.

Doch es darf nicht einmal von antikem Verfallstil gesprochen werden. Denn diese Antike besass in ihrer christlichen Phase noch die Kraft, eine ganz neue Raumkunst hervorzubringen, ganz neue Aufgaben der Innendecoration in classischer Vollendung zu lösen. Die Mosaiken in S. Apollinare nuovo enthalten vielleicht das Grossartigste, was die Decorationskunst aller Zeiten schuf. Es handelte sich hier um den Schmuck des Mittelschiffes, also um einen fortlaufenden Fries, für den die Schilderung eines ernsten, ruhig sich fortbewegenden Zuges am besten geeignet schien. So schreiten auf der einen Seite zweiundzwanzig Jungfrauen auf Maria, auf der anderen sechsundzwanzig Männer auf den Heiland zu. Alle tragen Kränze; die Jungfrauen weisse Schleier und griechische Diademe auf dem Haupt. Nur wenig unterscheiden sich die Stellungen, die Bewegungen. Ganz die nämlichen ruhig feierlichen Falten werfen die weissen Togen der Männer und die edelsteinbesetzten Gewänder der Jungfrauen. Stilisierte Palmen, die einzelnen trennend, wachsen im Hintergrund auf. Und da redet man von bewegungsloser Starrheit, von einförmigem Nebeneinander, von erfindungsarmer Phantasie; ahnt nicht, dass gerade

diese Ruhe, diese Wiederholung des gleichen Bewegungsmotivs — ganz wie beim Parthenonfries oder beim Löwen- und Bogenschützenfries von Susa — den Eindruck des nie Endenden, Unwandelbaren, Ewigen gibt. Dazu bei aller Classik der Linien doch in jeder Fussstellung, jeder Kopfneigung jene preciöse Geziertheit, die noch Moreau im thracischen Mädchen imitierte. Es ist die antike Kunst in ihrer letzten, betäubendsten Blüte: der panathenäische Festzug des Phidias, von einem gleich grossen Künstler zu Ehren eines anderen Gottes erdacht. Wie falsch muss aller ärmliche Naturalismus neben so erhabenem Stile, wie kleinlich jedes individuelle Kunstwerk neben dieser namenlosen cultischen Kunst erscheinen. Der junge Goethe schrieb zwar: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach." Doch auch das Wort des Concils von Nicäa: „Non est imaginum structura pictorum inventio sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio," ist ein grosser Gedanke, erklärt die unsagbare Wirkung dieser Werke, die gar kein Einzelner, sondern der Geist der Kirche geschaffen hat, an denen nichts Willkürliches, gesucht Persönliches stört, sondern die in machtvollem Unisono gleich feierlichem Chorgesang das Haus durchtönen.

Die decorative Kraft der Musivkunst ist fabelhaft. Was die modernen Pointillisten in mühsamem Suchen fanden — durch fleckenartiges Nebeneinandersetzen ungebrochener Farben den Bildern Leuchtkraft und plastische Fernwirkung zu geben — hat diese Zeit der sterbenden Antike als etwas Selbstverständliches gewusst. Haushoch über dem Betrachter schweben die Gestalten,

und doch ist die Kraft ihrer starren Linien so mächtig, dass sie allgegenwärtig sind, uns mit ihren Blicken verfolgen. Klein ist das Register der Farbentöne. Weiss, Grün, Blau, Gold kehren immer wieder. Gleichwohl ist die Kraft dieser leuchtenden Steine so gross, dass sie mit tiefer Farbenglut den ganzen riesigen Raum durchsättigen und erwärmen. Wenn, wie in San Vitale, spätere Wandbilder neben Mosaiken sich breit machen, fühlt man, wie machtlos der Pinsel neben dem Glasstift ist, fühlt, dass die Frescomalerei nur ein ärmliches Surrogat der Musivkunst war, sich zu dieser verhält wie ein Bettelmönch zu einem byzantinischen Kaiser. Volksthümlichkeit — das war seit dem Auftreten des Franciscus das Ziel. Also musste der repräsentierende Stil, der durch Form und Farbe gewirkt hatte, einer stillosen Volkskunst weichen, die in leichtfasslicher Erzählung biblischer Begebenheiten ihre Hauptaufgabe erblickte. Die Kirchen der Bettelorden durften auch nicht in gleissendem Glanze leuchten. Asketisch blasse, mager hungrige Farben mussten den Geist des Franciscanerthums athmen. Es musste schneller und billiger gearbeitet werden als in jener alten Epoche, die den Satz, dass Zeit Geld sei, noch nicht kannte. All das erklärt, dass die Wandmalerei der kümmerliche Ersatz der Musivkunst ward. Und denkt man an die Gegenwart, an die Ausstellungen von heute, so ist überhaupt kein Vergleich mehr möglich. In Venedig werden baumwollene Taschentücher verkauft, auf die das Standbild des Colleoni gedruckt ist. Wie diese Taschentücher sich zum Werk des Verocchio, so verhalten unsere Staffeleibilder sich zu den Mosaiken von einst — der Kunst jener grossen Zeit, die von „mobilen“

Kunstwerken noch nichts wusste, sondern Architektur, Plastik und Malerei nur als Theile einer einheitlichen Raumkunst auffasste; der Kunst jener Zeit, als der Einzelvirtuose noch nicht seine geistvollen Mätzchen machte, sondern alles einem grossen, machtvollen Zusammenklang diente. „Ich diene“ — dieses Kundry-Wort war damals die Formel für alles, und als es vergessen ward, hat sich die Kunst zersplittert.

Es ist thöricht, diese erhabene Kunst, die nur auf dem Boden der abgeklärten antiken Cultur erwachsen konnte, als eine frühchristliche zu bezeichnen; thöricht überhaupt, von dem Beginne des Christenthums eine neue Aera der Kunstgeschichte zu datieren und in dem Glaubenswechsel der römischen Kaiser, der theils occultistischen Neigungen, theils politischen Erwägungen entsprang, einen kunstgeschichtlich massgebenden Factor zu sehen. Denn wenn ich heute Buddhist oder Jude würde, bliebe ich doch der Alte in meinem Geschmack, in meinen ästhetischen Bedürfnissen. Eine neue Aera hob erst in dem Augenblick an, als die jungen, unverbrauchten, kunst- und culturlosen, rohen und doch so bildungsdurstigen germanischen Völker in die kunstgeschichtliche Entwicklung eintraten.

Wie diese Völker zum Christenthum gelangten, ist schwer zu sagen. Es ist erklärlich, dass die antike Welt aus Uebersättigungstimmung, aus verdorbenem Magen sich zur Lehre des Galiläers bekannte, dass für ein mystisches Ideal zu bluten die Wollust der Raffiniertesten, Entnervtesten ward. Doch unerklärlich bleibt, wie die Germanen zu Gechristeten wurden, diese jungen wagemuthigen Stämme, deren Held Siegfried, nicht Jesus hiess; die mit dem Spiess in der Faust den Bären

tödteten und den Hirsch verfolgten, nicht in Kathedralen, sondern im heiligen Hain ihre stahlgepanzerten Götter verehrten. Die Welt wollten sie erobern, und man lehrte ihnen Weltverneinung. Wie wilde Indianer scalpierten sie ihre Feinde, und der Nazarener sagte: Schlägt dich dein Feind auf die linke Wange, so biete ihm die rechte auch dar. Auf ihre Muskelkraft waren sie stolz, schoben in rücksichtslosem Egoismus alles Entgegenstehende zur Seite, und auf diese Herrenmoral sollte Knechtsmoral, pfäffische Demuth und Unterwürfigkeit folgen. Der Kreuzesstamm sollte über die teutonischen Eichen ragen.

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich.“ Mit diesen effectvollen Worten setzt sich in Hebbels Nibelungen Theoderich die Krone aufs Haupt. Doch die Germanen übernahmen das Christenthum gar nicht aus seelischen Bedürfnissen, sondern als die letzte Religionsform der antiken Welt — wie ein Bauernjunge sich einölt, der in vornehme Gesellschaft kommt, oder eine Banquierstochter sich taufen lässt, die einen heruntergekommenen katholischen Grafen heiratet. Was von diesen Heiratsprojecten der germanischen Heerführer erzählt wird, ist unglaublich: immer die Geschichte von Buonaparte, dem Advocatensohn, der um die Kaisertochter Marie Louise freit. Als Galla Placidia sich erniedrigte, dem Barbaren Ataulph ihre blaugeäderte Hand zu reichen, wurde die Hochzeit nach römischem Ritus gefeiert. Der Gatte trug römische Tracht und fühlte sich nicht beschämt, als bei der Hochzeitstafel die Kaisertochter rechts von ihm auf erhöhtem Podium thronte. Alle bis auf Karl den Grossen erblickten in der Verbindung mit einer Byzantinerin

den stolzesten Traum ihres Lebens. Ein römisches Pensionat mussten ihre Töchter besuchen. Mit byzantinischem Hofstaat umgaben sie sich, hielten Triumphzüge im Stil der Cäsaren, verfassten, des Schreibens unkundig, mit Hilfe ihrer römischen Minister Edicte im Curatorialstil der byzantinischen Kaiser.

So war auch die germanische Kunst zunächst nur ein goldenes Reis, das ganz unorganisch auf einen wilden Schössling gepfropft ward. In Constantinopel hatte Theoderich seine jungen Jahre verlebt. Römische Schriftsteller und Gelehrte bildeten in Ravenna seinen Hofstaat. Seine Minister waren Römer. Also schleppte er auch für seine Kunstschöpfungen nur Fragmente alter Herrlichkeit zusammen. Zum Baue seines Palastes wurden antike Säulen verwendet. Um zu einem Reitermonumente zu gelangen, taufte er ein Standbild des Kaisers Zeno auf seinen eigenen Namen um. Und so grosse Erinnerungen sein Grabmal umschliesst; so gern man in der verwilderten Einsamkeit dieser Gärten, unter deren sumpfiger Oberfläche eine ganze Vorstadt des alten Ravenna schlummert, von dem nordischen Heldenkönig, dem Recken des Nibelungenliedes, dem Dietrich von Bern der deutschen Sage träumt; von so gigantischer Kraft der riesige Steinblock zeugt, der von Cyklopen auf die Mauern gethürmt scheint — eigentlich könnte das Mausoleum auch an der Via Appia stehen und statt dem Ostgothenkönige dem Hadrian oder der Cäcilia Metella geweiht sein. Es spricht ein König, der die Macht hat, fremde Kraft in seinen Dienst zu stellen. Germanisches ist in dem Werke so wenig, wie Christliches in den Bildern der Katakomben.

Was Theoderich in Ravenna, that Karl der Grosse in Aachen. Byzantinisch war sein Palast, eine Wiederholung von San Vitale sein Münster. Aus Rom und Ravenna stammten die Marmorsäulen. Byzantinische Künstler schufen das Mosaik der Apsis, das in byzantinischem Hofstil den Heiland auf der Weltkugel darstellte, von den 24-Alten verehrt. Und das war das Vorspiel zu der grossen Ausschlachtung der Antike, die nun begann. Bis hinauf nach Skandinavien mussten die Säulen antiker Gotteshäuser wandern. Jahrhundertelang waren Rom, Byzanz und Ravenna nicht nur die Marmorbrüche, auch die grossen Fabriken, die das Abendland mit Kunst und Künstlern versorgten. Jahrhundertelang blieb die germanische Kunst ein byzantinisch-ravennatisches Ornament, das auf einen rohen unbehauenen Klotz geklebt war. Erst als das hehre Erbe der antiken Welt vollständig aufgezehrt war, als nichts mehr zu rauben war, als die jungen Barbaren, die den byzantinischen Meistern Handlangerdienste bei ihren Werken geleistet hatten, selbständig zu stammeln anfiengen in der mühsam eingelernten Sprache der Kunst, kommt in das schöne Ornament ein seltsames Zucken und Beben. Die Linien fahren durcheinander. Ungeschlachte Glieder verstossen mit plumpen Bewegungen, naive Gemüther mit lächerlichen Aeusserungen des Gefühls gegen alle Regeln der Etikette. Das junge Germanenthum wagt sich in seiner Wildheit, in seiner ungebändigten Mordlust zu zeigen, rächt — in den Bildern wenigstens — sich an den aufgedrungenen Göttern, indem es sie steinigt und foltert, röstet und würgt. Eine verkappte Christenverfolgung scheint die ganze germanische

Malerei. Und erst in diesem Moment, als das fremde aufgepfropfte Reis abfiel, als der wilde Schössling seine barbarischen Blüten trieb, nahm die Geschichte der mittelalterlichen Kunst ihren Anfang.

RENAISSANCE IM KUNSTGEWERBE

Das zeitgemässeste Buch, das heute geschrieben werden müsste, wäre eine Geschichte des Kunstgewerbes. Von der grossen Culturwandlung am Schlusse des 18. Jahrhunderts wäre der Ausgang zu nehmen. Bis dahin war die Kunst die natürliche Begleiterin des Lebens. Wie Holbein Façaden decorierte und für den Buchschmuck zeichnete, das Porträt Heinrich VIII. malte und gleichzeitig die Toilette des Königs entwarf, war noch Boucher Maler und Decorateur, Tischler und Juwelier, Schneider und Theaterregisseur in einer Person. Diese Einheitlichkeit der Künste hörte auf, als seit der Revolution das gebildete Bürgerthum der Culturträger wurde und wie alles andere auch die Kunst in den Dienst seiner einseitig literarischen Interessen stellte. Plastik und Malerei, die früher nur die Aufgabe gehabt hatten, zu schmücken, mussten fortan der Vaterlandsliebe, dem Geschichtsunterricht und allerhand novellistischen Neigungen dienen, statt durch Farbe und Form durch den Inhalt, die Anekdote wirken. Das Kunstgewerbe, das nichts will und nichts kann als schmücken, hatte die Berechtigung zum Dasein verloren. Die Vertreter der „freien Künste", ganz zu Gelehrten und Dichtern geworden, kehrten ihm verächtlich den Rücken. Die handwerkliche Tradition versiegte, weil Anforderungen an den Comfort des Lebens von den neuen Mäcenen nicht mehr gestellt wurden.

Es ist uns heute kaum fassbar, welche ästhetische Bedürfnislosigkeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit höchster geistiger Cultur parallel gieng. Auch Leonardo da Vinci war ein Denker und Grübler, ein grosser Pfadfinder auf allen Gebieten der Forschung. Und doch gieng er schön wie ein Gott daher: Ein Kraftmensch, der Pferde bändigte und Hufeisen krumm bog; ein Virtuos des Genusses, der sein Leben zum Kunstwerk machte. Unsere Denker aus der Zeit des Cornelius aber trugen einen Riesenkopf auf ungelenkem, am Schreibtisch verkümmertem Körper, eine dicke Brille vor dem armen, durch allzu viel Arbeit verdorbenen Auge, und schrieben ihre Bücher in Zimmern, die so trostlos und armselig waren, wie der fadenscheinige Diurnistenrock, der ihre schiefen Schultern umschlotterte.

In den Künstlern zuerst erwachte wieder die Sehnsucht nach ästhetischer Cultur. Die Geschichtsmalerei hatte in ihnen die Freude an den Formen und Farben der alten Epochen geweckt. Sie umgaben sich mit den Schränken und Truhen, den Gläsern und Thonkrügen, den Stoffen, Schmucksachen und Waffen, die sie brauchten, um ihren Bildern das Cachet culturgeschichtlicher Echtheit zu geben. Und aus den Werkstätten der Künstler gieng die Freude am alten Kunstgewerbe in die Kreise der oberen Zehntausend über. Wenn es nicht echt war, war es doch imitiert. Alle Wohnungen wirkten, als ob sie aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, der Renaissance- oder Barockzeit herrührten.

Das zeigt gleichzeitig, wie unfähig das moderne Handwerk geworden war, noch aus sich selbst heraus Neues zu erzeugen. Gewiss hat jeder, der mit seinem

Denken und Fühlen in einer alten Epoche wurzelt, das gute Recht, sich mit auserlesenen Stücken aus dieser Zeit zu umgeben. Aber der lebenden Kunst können solche Huysmans-Liebhabereien nichts nützen, und dumm ist, wenn ein Commerzienrath sich auf einem Luther-Stuhl wiegt und, um Coupons abzuschneiden, die Thür eines Renaissanceschrankes öffnet. Noch dümmer, wenn die prunkvollen Möbel nicht einmal solvent sind, sondern nur hochstaplerisch ihren Reichthum simulieren.

Es war die Gründerzeit, und das Mobiliar war so unsolid, so wenig haltbar wie diese. Man drückte auf eine Credenz, und sie krachte zusammen. Sich auf einen Stuhl zu setzen, war ein Fallissement. Ueberall Schwindel und falsche Buchführung, hohe Steuerdeclaration und leere Casse. Dicke Goldketten sah man — es war Talmi, sah Marmoratlanten — es war Stuck; sah Bronzestatuen — es war Pappe mit Flittergold. Und es dauerte nicht lange, so hatte die Freude am Unechten, Betrügerischen, falsch Aufgeschminkten überhaupt jeden Sinn für die vernünftige Gestaltung der Dinge getödtet. Nur dass es nobel aussah, sassen wir auf Sesseln, deren Armlehne der gekrümmte Leib einer Sclavin war; verwahrten unsere Wäsche in Schränken, die der Miniaturausgabe einer Renaissancekirche glichen; schliefen in Betten, die, von Schwänen getragen, wie die Barke des Lohengrin aussahen. Löwen mit Messingreif im Maul mussten uns als Thürklingel dienen. Die Taille einer nackten Schönen umspannten wir, wenn wir einen Leuchter vom Tische hoben; traten Blumengärten nieder, wenn wir über den Teppich der guten Stube schritten. Während ich schreibe, blicke ich auf einen Ofen, dessen Medaillon die heilige Elisabeth, Brot an

die Bettler austheilend, darstellt, und auf dessen Gesims nackte Putti sitzen, die mit einem Thränentuch eine barocke Urne umwinden. Denn das ist ja das Verteufelte, Wahnsinnschürende unserer Mietswohnungen, dass sie uns nicht einmal den Genuss des Nirwana lassen, statt kahler Räume uns protzig hergerichtete darbieten, deren Oefen und Plafonds, Thüren und Fensterstöcke wir erst mühsam vernichten müssen, bevor der häusliche Friede beginnen kann.

Eine Geschmackswandlung war ·umsoweniger vorauszusehen, als der ganze Ungeschmack sich auf classische Vorbilder stützte. Denn mögen die modernen Erzeugnisse sich zu den alten verhalten, wie ein dummer Theaterstatist zu einem Sickingen oder Hutten — im Grunde war die Ornamentierungsmanie doch keine neue Krankheit. Sie war das in Blüte gekommene Unkraut, dessen Keime die Renaissance in den Boden senkte. Schon damals, als die Antike ihre Auferstehung feierte, liessen die Künstler sich verleiten, mit den alten Ornamenten nichtsnutzig zu spielen. Sphinxe und Greifen, Drachen und Harpyien, nackte Männer und Weiber, Blumen, Vögel und Fische kehren häufiger auf den Möbeln und Geräthen wieder, als der Zweck es erforderte. Pokale mussten die Gestalt eines aufschnellenden Delphins, Leuchter die eines Blumenkelches, Krüge die eines dickbäuchigen Mönches haben. Die Freude am figürlichen, naturalistischen Gestalten überwucherte das Bewusstsein für den natürlichen Sinn der Dinge.

Damit eine Wandlung eintrete, musste die Aufmerksamkeit auf einen Stil gelenkt werden, der diese tändelnden Auswüchse noch nicht kannte, sondern alles logisch, mit mathematischer Berechnung construierte.

Diese Wiederentdeckung der Gothik erfolgte in England. Ruskin hatte in den „Seven Lamps of Architecture“ und in den „Stones of Venice“ sich in die Wunderwerke der gothischen Baukunst versenkt, hatte das feste Gefüge dieses Stils, seine strenge Folgerichtigkeit, seine unwandelbare, alles Vernunftwidrige ausschliessende Logik gepriesen. Und er hatte, indem er fand, dass die Meister dieser Werke namenlose Handwerker waren, auch das Hohelied des mittelalterlichen Handwerkers gesungen, hatte ihn in Gegensatz gestellt zu den „freien Künstlern“ der Gegenwart, die gerade wegen dieser Freiheit so schemenhaft im Leeren schwebten. Er war noch weiter gegangen, hatte alte Handfertigkeiten, das Spinnen mit dem Rad, die Weberei, die Holzschnitzerei zu neuem Leben erweckt; hatte durch sein Wort, dass jeder Gegenstand Kunst sei, dem man die Freude seiner Zeugung anmerke, die Kluft zwischen Kleinkunst und hoher Kunst überbrückt; hatte durch die Lehre, Kunst und Leben müssten sich durchdringen, eine „Religion der Schönheit“ begründet. Und so folgten auf den Messias die Apostel, auf den Seher die Deuter.

William Morris, der Dichter, setzte Ruskins Worte in Thaten um, machte sich vertraut mit allem, was zum Bestand des modernen Hauses gehört: mit Möbeln und Teppichen, Glasmalerei und Buchschmuck, Töpferei und Tapeten; errichtete in Morton Abbey, mitten in der Parknatur Englands, seine grossen Fabriken und in London, im dichtesten Strassengewühl, seinen Laden mit dem Firmenschild: William Morris, Kaufmann. Cobden Sanderson zog die Robe des Solicitor aus, um die Buchbinderei zu erlernen. Walter Crane und

Selwyn Image, Herbert Horn und Sedding, Lewis Day und Heywood Sumner, Voysey und Ashbee betraten kurz nacheinander den Schauplatz. Es begann jener Frühling englischen Kunstgewerbes, dessen feiner Blütenstaub später Europa befruchtete.

Sehr viel später. Denn obwohl die Londoner Ausstellung und die ersten Schriften von Ruskin und Morris schon um 1860 Kunde von der grossen Bewegung hätten geben können, war doch Englands Cultur so abgeschlossen und die Meinung von englischer Kunst so gering, dass weder die Werke, noch die Schriften Beachtung fanden. Von anderer Seite wurden uns die Augen geöffnet, ward uns die Hohlheit unseres verlogenen Prunkstils mit seinen sinnlosen Ornamenten gezeigt. Ich meine die Werke der Ingenieure. Es war so seltsam, ein chirurgisches Instrument und ein Fahrrad, eine Locomotive und eine eiserne Brücke, eine Buchdruckerpresse und ein Dampfboot, eine Bahnhofshalle und ein Automobil zu betrachten; zu sehen, wie an diesen Werken der Zweck allein die Formen dictierte, und wie gerade aus dieser Logik, aus dieser Abwesenheit alles nichtigen Zierates sich der Eindruck einer echten, ehrlichen Schönheit entwickelte. Hier war endlich einmal nichts Altes, Ueberkommenes imitiert. Stolz stand der Künstler der gesammten Vergangenheit gegenüber. Die neuen Aufgaben eines neuen Jahrhunderts hatten ihn befähigt, in neuem Material einen neuen machtvollen Stil zu schaffen.

Bedenkt man diese Stimmung, erwägt man, dass das dunkle Gefühl, auch in das Kunstgewerbe könne diese junge sieghafte Schönheit einziehen, unklar, doch sehnsüchtig in manchem Kopf rumorte, so versteht man,

dass das Bekanntwerden der englischen Werke nun wie ein Funke wirkte, der in ein Pulverfass fällt. Dieser grosse Moment war um 1890, und was sich seitdem vollzog, ist zur Genüge bekannt. Zunächst war die Wirkung eine negative. Man war schon glücklich, endlich Möbel zu sehen, die gar keine Ornamente, nichts dumm Figürliches hatten: Sessel, die wirklich Sessel, Schränke, die wirklich Schränke und keine Stuhlschlitten, keine Kirchenfaçaden waren. Man köpfte die eigenen Buffets, Oefen, Spiegel und Standuhren, indem man die Giebel und Gesimse, Capitäle und Voluten hasserfüllt abschraubte; säuberte die Zimmer, indem man die Stuckplafonds überspannte und die blöden Supraporten auf den Speicher trug. Dann begann man Neues im englischen Sinn zu schaffen. Die Möbel wurden imitiert in ihrer praerafaelitischen Schlankheit und ihrem gothischen Archaismus. Schliesslich erkannte man, dass die Gothik nur ein Begleitmoment sei, das einzig Massgebende die Logik, die strenge Sachlichkeit des constructiven Gedankens. Jeder Gegenstand soll die Form haben, die seinem Zweck am besten entspricht, und die Ornamente, statt diese Zweckdienlichkeit zu durchkreuzen, sollen seine Bequemlichkeit, Handlichkeit und Brauchbarkeit nur steigern. Durch diese Erkenntnis des Grundprincipes war auch die Abhängigkeit von den Engländern beseitigt und jedem freien Schaffen die Bahn geöffnet.

Folgt man van de Velde,*) so wäre Belgien am frühesten in die Bewegung eingetreten. Die XX, ein Verein junger Brüsseler, die in Monet und Renoir, in Degas und Pissarro ihre Leitsterne sahen und in der Zeit-

*) H. van de Velde, „Renaissance im Kunstgewerbe". Berlin, Bruno und Paul Cassierer, 1901.

schrift „Art moderne" ihre revolutionären Gedanken verkündeten, erhielten 1891 durch eines ihrer Mitglieder, Willy Finch, einen Belgier englischer Abstammung, Kenntnis von den Dingen, die sich in London vollzogen hatten. Und die Folge war, dass der Neo-Impressionismus sie nun zu langweilen anfieng, dass viele von ihnen ihren Beruf an den Nagel hängten und von der „hohen Kunst" zum Kunsthandwerk übergiengen. Finch wendete sich der Töpferei, Lemmen dem Buchschmuck zu. Der Architekt G. Serrurier begründete in Lüttich ein Möbelgeschäft, indem er sich anfangs ganz auf den Import englischer Erzeugnisse beschränkte, später aber seine eigenen Wege gieng. Zur Möbelfabrication kam auch van de Velde. Und durch van de Velde kam die Bewegung nach Paris.

Diese Stadt, die auf dem Gebiete der Malerei stets die Schöpferin des Allerneuesten war, hatte sich im Kunstgewerbe bisher seltsam conservativ verhalten, die cocottenhaft überladenen Formen des zweiten Kaiserreiches in die Republik herübergetragen. Wohl hatte die Schule von Nancy — Gallé und Majorelle — in ihren Möbeln und Glasarbeiten eine gewisse Modernität erstrebt. Die Kunsttöpfer Delaherche, Delpayrat und Bigot hatten ihre Werke in Einklang mit den Farbenharmonien des Impressionismus gebracht. Aber diesen zersplitterten Versuchen fehlte das Centrum. Einen solchen Mittelpunkt zu schaffen, versuchte Bing, der gewiegte Kunsthändler, der einen so feinen Fühler für alles Neue, Werdende hat — der kurz vorher den Japonismus lancierte und nun im Kunstgewerbe den kommenden Mann erkannte. Sein Haus Art nouveau, im October 1896 eröffnet, begann mit einem grossen

Posaunenstoss. Alle, die in Amerika, Belgien und Frankreich auf kunstgewerblichem Gebiete Neues schufen, hatte Bing um seine Fahne vereinigt, ausser den Genannten: für Töpfereien Dammousse und Monier, für Gläser Tiffany. für Beleuchtungsapparate Bastard und Benson, für Gewebe Tirrand, Ransson und Rippl Ronay, für Schmucksachen Morren und Lalicque. Später hielt das Haus nicht, was es anfangs versprach, und wer Paris kennt, weiss auch, weshalb. Um die Geister des vierzehnten Ludwig und des dritten Napoleon zu vertreiben, die noch so riesengross über dem Stadtbild schweben, hätte es eines Mächtigeren als des Herrn Bing bedurft. Immerhin haben die wenigen, die seitdem auftraten — Plumet und Guimard, Sauvage und Selmersheim — sich ihre ersten Anregungen im Art nouveau geholt. Und die drei Zimmer, die van de Velde für Bing entwarf, wanderten von Paris nach Deutschland.

In Dresden sitzen bekanntlich eine Reihe sehr geschmackvoller Leute zusammen: Seidlitz und Woermann, Treu und Gurlitt, Max Lehrs und Kuehl. Wer als erster das Bing'sche Haus besuchte, ist von der Geschichte noch nicht ergründet. Kurz, die Delegierten, die Dresden im Frühling 1897 entsendete, als es seine erste internationale Ausstellung plante, erwarben die van de Velde'schen Zimmer, und die Dresdener Ausstellung machte Sensation, indem sie als erste in Deutschland der Kunstabtheilung eine Kunstgewerbeabtheilung beifügte.

Ja, die Sensation war ungeheuer. Es vollzog sich in Deutschland, was vorher in England und Brüssel geschah. Das Kunstgewerbe schien plötzlich der alleinseligmachende Glaube. Architekten sattelten um, Bild-

hauer bekehrten sich, Maler veranstalteten Auctionen, entäusserten sich frohgemuth aller Ladenhüter ihrer Werkstatt, um fortan statt der freien Kunst dem Kunstgewerbe zu dienen: Behrens und Berlepsch, Eckmann und Hoffmann, Moser und Obrist, Olbrich und Pankok, Paul und Riemerschmidt. Kunstgewerbliche Zeitschriften — die von Koch, Bruckmann und anderen — schossen wie Pilze aus dem Boden.

Heute ist der Begeisterung der ersten Stunde schon eine Abkühlung gefolgt. Unter die Propheten haben sich, wie immer, sofort die falschen Apostel gedrängt. Das Fabrikantenthum hat sich des Stils bemächtigt. Originalitätssucht und Liebäugeln mit dem Publicum verleitet, ganz wie ehedem, Dinge herzustellen, die das Gegentheil der Zweckdienlichkeit und Sachlichkeit sind. Ganz wie ehedem wird das Fehlen des Organismus durch gefallsüchtige Ornamente versteckt, die sich von den früheren nur dadurch unterscheiden, dass statt der Blume und des nackten Weibes nun der Bandwurm das Ideal der Geister geworden ist.

Aber eine Errungenschaft haben wir der kunstgewerblichen Bewegung doch zu danken: dass endlich wieder das Gefühl für den einheitlichen Zusammenhang der Künste wach wurde. Vorher war alles zerfahren. Wir kauften Bilder, die uns stofflich anzogen, und hängten sie planlos an die Wand, obwohl das Auge ihre Anwesenheit eher als störend denn als wohlthuend empfand. Wir kauften Möbel und Teppiche, Kissen und Vasen, Statuetten und Leuchter, die vielleicht im einzelnen schön waren, aber nebeneinander sich wie Hund und Katze vertrugen. Heute ist klar geworden, dass ein solches Zimmer einem Potpourri gleicht, das die

widersprechendsten Melodien in grellen Uebergängen verbindet, uns plump und roh aus einer Stimmung in die andere wirft. Es ist zum Bewusstsein gekommen, dass jedes Einzelding sich zum Ganzen zu weben hat, dass jedes Zimmer den Geist seines Besitzers spiegelt, dass die Kunst gleich stark wie die Musik auf die seelische Stimmung einwirkt, und dass wir auf Glück, auf die feinste Freude verzichten, so lange wir durch die Dinge, die uns umgeben, nicht unser Leben zur schönen Harmonie gestalten.

Von all dem und vielem anderen plaudert van de Velde in seinem Buche sehr geistvoll: mit manchen Wiederholungen und manchen Seitensprüngen, ein bisschen Eitelkeit und viel Polemik. Manches, was er vorbringt, macht den Eindruck bewusster Geschichtsfälschung. So wenn er von Skandinaviern nur den Norweger Gerhard Munthe erwähnt, dagegen den Dänen Theodor Bindesböll todtschweigt, der lange, bevor die belgische Bewegung einsetzte, schon die Reform der Keramik und des Buchschmuckes begonnen hatte. Und diese Vergesslichkeit scheint fast eine berechnete zu sein. Denn in Dänemark erhielt Eckmann — schon 1893 — seine Anregungen. Im April 1895 begann der „Pan", am 1. Jänner 1896 die „Jugend" zu erscheinen — die beiden Zeitschriften, in denen das neue Ornament sich zuerst hervorwagte. In noch frühere Zeit reicht die Thätigkeit von Obrist und Berlepsch zurück. Also ist es unberechtigt, wenn van de Velde sich als deren Vorläufer aufspielt und erst von der Ausstellung seiner Möbel — Dresden 1897 — die Geburtsstunde deutschen Kunstgewerbes datiert. Aber es freut stets, einem temperamentvollen Redner zu folgen, selbst wenn er in der Hitze

des Gefechtes manche nicht stichhaltige Worte sagt. Und wenn die Geschichte des modernen Kunstgewerbes noch immer zu schreiben bleibt, ist es für den künftigen Historiker doch wertvoll, sich auf die Vorarbeit eines Mannes stützen zu können, der dieses Kunstgewerbe selbst mitgemacht hat.

DAS RUSKIN-MUSEUM FÜR ARBEITER

In der Stunde, da in Dresden der Kunsterziehungstag zusammentrat, ziemt es, des Mannes zu gedenken, dessen Schüler wir alle sind: Ruskins, des grossen Agitators, des Apostels der Schönheit, in dem der Gedanke von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes lebendig und fruchtbar wurde, zu einer Zeit, als unsere Kunsthistoriker in der Umtaufe eines Bildes, in der Abänderung einer Jahreszahl noch eine weltbeglückende Thatsache sahen.

Ich weilte neulich — auf der Rückreise von Glasgow — ein paar Tage in Sheffield. Arbeit und Armut — das sind die beiden Mächte, die dort herrschen. Lange vor der Ankunft des Zuges sieht man an der Wegstrecke nur Placate. Dann tauchen Schornsteine auf, qualmende, feuerspeiende Riesen, neben denen die Kathedrale des Ortes wie ein Kinderspielzeug wirkt. Massen steinkohlenbeladener Wagen stehen da. Stimmungslos, ganz gradlinig ziehen die Strassen sich hin, umsäumt von Backsteinhäusern, die alle im gleichen Kasernenstil, nach mathematischer Schablone gebaut sind. Ganze Stadtviertel bestehen aus Fabriken, riesigen Eisengiessereien, um die sich die Arbeiterhäuser in Carréform lagern. Und drinnen hämmert und pocht es, dampft, stampft und dröhnt es. Lastwagen, mit

Fässern und Säcken, mit haushohen Warenballen und eisernen Kisten bepackt, rollen schwer daher. In Hochöfen blickt man, aus denen die Flammen lohen, sieht mächtige, rauchgeschwärzte Gestalten vor glühender Esse hantieren. Walzen drehen sich, Funken sprühen, Treibriemen sausen. Es ist der Triumph der Arbeit.

Doch auch das Klagelied der Armut, der Schrei der Noth. Da schreiten zwanzig alte Männer — mit grossen Placaten, die eine Whiskymarke anpreisen, auf dem Rücken — wie in scurrilem Leichenzug daher. Dort schleppt sich auf Krücken ein junger Mensch, dem die Maschine beide Beine wegriss. Ein anderer, kraftlos, krank, verhungert, ist auf dem Pflaster niedergesunken, ohne dass einer der Vorübergehenden sich um ihn schert. In den Auslagen der Geschäfte sieht man Krücken und hölzerne Beine, Bruchbänder und gläserne Augen. Sonst gibt es in den Läden nur die billigste, allerschlechteste Ware: grobe, baumwollene Hemden und bleierne Uhren; Schuhbänder und Kinderklappern; blechernes Küchengeräth und abscheuliche Shlipse; Margarine, amerikanisches Büchsenfleisch und verschimmelte Fische; Chocolade, die wie Theer, Wurst, die wie Seife aussieht; Backwerk, das mit Gips verzuckert und mit Safran gefärbt ist. Arbeiterfrauen, ein kleines Kind an der Hand, ein zweites im Arm tragend, ein drittes im Leib, machen stumpfsinnig-gleichgiltig ihre Einkäufe und kehren mit dem erworbenen Gift in ihr erbärmliches Heim zurück, wo ausser der Familie noch die Wanzen hausen. Und wenn es Abend wird, kommen die noch Aermeren, die Verkommenen aus ihren Höhlen heraus. Drehorgeln erklingen. Um einen Neger mit Cylinder, der eine Stiefelwichse, eine Salbe

anpreist, hat sich ein dicker Knäuel gebildet. Ein Mädchen mit Klumpfuss, dem der Hunger, die Verwahrlosung aus den Augen starrt, caressiert an der Strassenecke mit einem halbwüchsigen Buben, dem Pulver oder eine ätzende Säure das Gesicht zerfetzte. Ein Zeitungsjunge, das eine Auge verbunden, hat sich auf seine Zeitungen gestellt. Denn er friert, er zittert, der arme Bursche, mit seinen nackten Füssen auf dem kalten Pflaster. Doch plötzlich wird er lebendig, schreit, wüthet und rauft sich. Ein anderer verkrüppelter, kleiner Kerl hat ihm den Penny geraubt, den ein Betrunkener ihm zuwarf.

Ueber solche Scenen lacht man in Italien, in Spanien. Das Licht, die Sonne des Südens umwebt sie. Ein froherer Lebensmuth, eine schönere Grazie macht die Menschen fähig, die Noth leichter zu tragen. Im Norden ist es das Elend in natura. Manches, was die gebildete Gesellschaft Verbrechen nennt, wird hier verständlich, entschuldbar. Denn die Frage erhebt sich, wer der Schuldige ist: der, der die That begieng, oder der, der sie züchtete. Diese Mütter, die, selbst halb verhungert, an der Strassenthür ihre Kinder säugen; diese Männer, die sich betäuben, um ihre Noth zu vergessen, und dann mit der Schnapsflasche auch Dynamit in die Tasche stecken — die hat schon Gavarni vor 50 Jahren gezeichnet, und sie scheinen unsterblich.

Kaum der Sonntag bringt einen Sonnenstrahl. Denn England ist ein gottesfürchtiges, kirchlich strenges Land. Alle weltlichen Vergnügen sind dem Arbeiter versagt. Am Tage des Herrn darf er sich nicht betrinken. Also betrinkt er sich tags vorher. Wo in dem Häusergewirr noch ein freies Stück Land ist, lagern ungewaschen, schmierig, mit zerfranzten Hosen, einen dicken,

wollenen Shawl um den Hals, die fettige Mütze über die Augen gezogen, am Sonntag-Nachmittag arme Leute und schlafen den Schnapsrausch aus, den sie am Sonnabend sich antranken. Dann, wenn sie ihn ausgeschlafen haben, beginnt der Gottesdienst. In jedem Winkel wird ein Harmonium aufgestellt. Ein ausgemergeltes Weib, zahnlos, die Brille auf der Nase, sitzt dahinter und beginnt zu spielen. Erst immer ein Gesangbuchvers, dann tritt einer aus dem Kreise vor und spricht. Zum Theil vorzügliche Redner. Kein auswendig gelerntes Zeug plärren sie her. Nein, sie schwitzen vor Aufregung, sie ballen die Fäuste, sie schreien sich heiser. Selbst junge Mädchen, blasse, junge Mädchen fühlen den Beruf von Prophetinnen. Es ist seltsam. Gerade in England könnte man eine Hilfsarmee sich denken, schrecklich, furchtbar und strafend, eine Hilfsarmee, die lawinengleich sich über die Länder wälzte. Und diese Armen im Geiste sprechen statt von irdischen Dingen vom Jenseits, statt von Lohnerhöhung von Jesus Christus, von der vanity of vanities. — Whisky!

In diese banale, prosaische, vom Capitalismus beherrschte, nach Fusel riechende Welt suchte Ruskin, der grosse Philanthrop, einen Strahl der Kunst zu tragen. Hier wollte er dem Hässlichen die Stirne bieten. Hier gründete er 1875 das Museum, das den Arbeitern erzählen soll von dem Schönen, das es in der Stadt der Mediceer, dem strahlenden Reich des Carpaccio gibt. Selbstverständlich ist es nicht im Centrum der Stadt. Nur in einer jungfräulichen, vom Industrialismus ungeschändeten Natur konnte Ruskin sich die Heimstätte der Schönheit denken. Man fährt also weit hinaus, hat, der elektrischen Bahn entstiegen, noch eine lange

Strecke zu gehen, bis man nach Meersbrook-Park gelangt, an den Fuss der Hügelkette, die die Stadt umschliesst. Hier aber athmet man auf, denn man ist im Grünen. Blau, nicht mehr rauchgeschwärzt, ist der Himmel. Ein Springbrunnen plätschert. Schöne, alte Bäume strecken ihre Aeste empor. Gelbe, weisse, blaue und lila Blumen wiegen sich zitternd im Aether. Oben auf dem Hügel grüsst ein Bauernhaus, strohgedeckt, sauber und lauschig, an die Meiereien erinnernd, die Marie Antoinette sich in Klein-Trianon baute. Und dicht daneben liegt das Museum, epheuumsponnen, einer alten Dorfkirche gleichend. Ruskin wusste sehr wohl, weshalb er diese Stimmungselemente betonte. Denn Kunst wirkt nicht, wenn man aus der Strasse zu ihr tritt. Der Staub muss von den Stiefeln gestrichen, die Seele gereinigt sein. „Mit Ernst und vorbereitetem Gemüth“ muss man, wie Wackenroder schrieb, an ihre Betrachtung gehen.

Aussergewöhnliche Dinge sind in dem kleinen Haus nicht enthalten. In das Museum einer Hauptstadt übertragen, würden sie jeglichen Wert verlieren. Ja, der Director nähme Anstand, sie auszustellen. Denn unter allen Bildern ist ein einziges Original: eine Madonna, die nach Ruskin von Verrocchio sein soll. Sonst gibt es nur Copien: Aquarelle, die er selbst oder einer seiner Schüler nach Werken der alten Meister anfertigte. Das ist wenig, sehr wenig und doch überaus viel. Denn erstens betrachtet man in Sheffield die Dinge mit anderen Augen als in London, so wie man in Bayreuth nach langer Fahrt „mit Ernst und vorbereitetem Gemüth“ die Werke Wagners mit feinerem Ohre hört als in Berlin oder München. Zweitens schadet unseren Museen gerade die Ueberfülle ihrer Schätze.

Kein Meinsch ist fähig, Tausende von Kunstwerken zu geniessen. Man fürchtet den Bilderschlag, man wird missmuthig und müde. In Sheffield steigert sich die Wirkung, weil des Gebotenen nicht zu viel ist. Und was hinzukommt: diese Dinge sind nicht todt. Genius loci steht unter der Ruskin-Büste, die den Eingangsraum schmückt. Von diesem Genius loci fühlt man sich überall umwittert. Jedes Stück hat seine Bedeutung, seinen Sinn. Die Freude an der Kunst soll geweckt, nicht Kunstgeschichte in geistloser Trockenheit dociert werden.

Wer an den Formen- und Farbenschätzen der Natur stumpfsinnig vorübergeht, bleibt auch für Kunstwerke blind. Ruskin eröffnet seine ästhetischen Vorlesungen also mit einem zoologisch-mineralogischen Cursus. Da ist ein Aquarium mit farbenleuchtenden Fischen, mit jenen seltsamen, halbkrystallinischen Wesen, die in der Tiefe des Meeres leben. Dort zeigen Papageien, Colibri, Pfauen ihr blaues, grünes, gelbes und rothes Gefieder. Dass täglich für Blumen zu sorgen und welche zu wählen seien, ist in der Stiftungsurkunde festgesetzt. Auch Minerale sind da, leuchtende, schillernde, glitzernde Steine. Lupen liegen daneben, damit man ausser der Farbe die Ornamente betrachtet, die sich in wunderbarem Formenspiel über die Flächen ziehen. Gewiss, das ist jetzt vieux jeu. Häckel hat sein Buch über die „Kunstformen der Natur“ geschrieben. Lichtwark geht in seinen Hamburger Vorträgen den gleichen Weg. Doch nicht vergessen soll sein, dass Ruskin der erste war; dass er auf die Einheit von Kunst und Natur verwies, als unsere Aesthetiker noch den Gegensatz predigten; dass er das Evangelium der Farbe kündete, als allerwärts mürrische Braunmalerei herrschte.

Gewebe und farbige Stoffe vermitteln den Uebergang von den Naturkunstwerken zu denen von Menschenhand. Ruskin stellt Gutes und Schlechtes, Wertvolles und Geschmackloses nebeneinander und setzt im Handbuch des Museums, den „Principles of Art", fein auseinander, warum das eine Muster schön, das andere hässlich, die eine Farbe wohlthuend, die andere beleidigend sei. Ebenso verfährt er bei den Miniatur- und Holzschnittwerken, bei den Medaillen und Plaketten. Es wird gezeigt, dass in allen guten Epochen die Buchseite ein einheitliches decoratives Kunstwerk war. Es wird durch die Nebeneinanderstellung von guten und schlechten Medaillen, von guten und schlechten Glasmalereien der Stil dieser Kunstgattungen erläutert: auch das zu einer Zeit, als wir vom „Gesammtkunstwerk" noch nichts wussten, ja als unsere Kunsthistoriker überhaupt jedes Eingehen auf das Kunstgewerbe vermieden.

Bei den Bildern gilt es vorsichtig und bedächtig zu sein. Denn es wäre Thorheit, den Arbeiter unvermittelt vor Meisterwerke grosser Künstler zu stellen. Ruskin knüpft also bei den einfachsten Dingen an. Jeder hat von den Naturschönheiten der Schweiz, von denen Italiens, Spaniens, des Rheins gehört. Solche Veduten werden in Photographien ausgestellt, und neben dem Lichtbild hängt ein Aquarell. Das heisst: durch das Stoffinteresse wird die erste Theilnahme wachgerufen, und ist sie gewonnen, wird gezeigt, wie der Maler diese Dinge betrachtet, wie er sie ausschneidet und anordnet, damit aus der Naturcopie ein Kunstwerk werde. Allmählich gelangt man so zu den alten Meistern. Die Themen werden schwieriger, subtiler. Eine Serie von

Zeichnungen behandelt das Thema „Hände". Es soll erläutert werden, welche Bedeutung die Hand als Commentar des psychischen Lebens hat, und wie die Geberdensprache in den verschiedenen Jahrhunderten wechselte. Dann folgen architektonische Scenerien: Partien aus der Marcuskirche und den Basiliken von Ravenna. Das Handbuch erörtert — unter Hinweis auf andere Werke der Bibliothek — wie der Stil der Baukunst den Stil der Malkunst bestimmte, in welcher Weise der Musivkünstler das Leben auffassen musste, damit sein Werk in den Raum sich fügte. Sonst überwiegt natürlich das Quattrocento. Fra Angelico und Gozzoli, Mantegna und Botticelli, Perugino und Carpaccio haben die Beweisstücke für die bekannten Theorien zu liefern, die später zur Bildung der Praerafaeliten-Bruderschaft führten. Und mag man Ruskins Verwerfung des Cinquecento für noch so einseitig halten, so hat ihn diese Einseitigkeit doch befähigt, die Schönheit der primitiven Meister in einem Lichte zu zeigen, wie keiner vor ihm. Seit lange habe ich einen Gedanken, der noch nicht zur Ausführung kam. In einem „Hortus deliciarum" soll gezeigt werden, wie unglaublich modern die Classiker sind; dass unsere ganze Phantastik, unsere ganze Landschaftsmalerei schon in den Werken der alten Meister enthalten ist. Ausschnitte sollen publiciert werden mit all jenen feinen, ganz erstaunlichen Dingen, die man gewöhnlich nicht beachtet, weil der Figurenreichthum der Werke zu gross ist. Nun, Ruskin hat diesen Gedanken schon vor 50 Jahren gehabt. Man steht vor einem Kopf, der von Rossetti, vor einer Landschaft, die von Cazin, vor einem Bauer, der von Millet, vor einer Sphinx, die von Fernand Khnopff, vor einem

Pegasus, der von Moreau zu sein scheint, und die Unterschrift lehrt, dass das alles aus alten Bildern stammt, die man auswendig zu wissen glaubte. Ruskin bahnte den Weg zum Verständnis der alten Kunst, indem er ihre unheimliche Modernität zeigte.

So ist das Sheffielder Museum eine Kunsterziehungsanstalt allerersten Ranges. Schon Grimm wies darauf hin, dass unsere Berliner Galerien eigentlich nur Archive für die Forschungen der Museumsbeamten seien, dass es nicht einmal möglich wäre, Studierende hier in die Kunstwelt einzuführen. Denn es sei keine Brücke da. Alle diese wunderbaren Bilder seien nur disjecta membra, unverständliche Hieroglyphen für den, dem die Rundschau, der Blick in den Zusammenhang der Dinge fehle. Grimms Aeusserung wurde damals viel bespöttelt, und sein Vorschlag eines Copienmuseums war nicht gut. Doch heute wissen auch wir, dass wir, um zur Kunst zu erziehen, an einem viel tieferen Punkte einsetzen müssen, als wir früher wähnten; dass es neben den kunstgeschichtlichen Galerien solche geben muss, die wirkliche Lehranstalten sind, und das Museum von Sheffield könnte uns bei der Anlage alle fruchtbaren Fingerzeige geben.

Das dachte ich mir, als ich aus dem Fenster des stillen Hauses auf die Wiesen, die Blumenbeete des Gartens sah. Auf der Bank sassen kleine Mädchen, die schön wie Botticelli-Engel waren. Doch eine schöne, fremde Dame, die vor den Bildern des Museums in den „Principles of Art“ mit derselben Andacht gelesen hatte, mit der sie in Italien die Mornings in Florence und die Stones of Venice las, ging in den Garten hinunter und fuhr mit den beiden Mädchen davon.

Ausser dem Diener und mir war nur noch ein Arbeiter im Museum, ein armer verlotterter, halbbetrunkener Arbeiter, der schlief und schnarchte. Da ward mir klar, was für ein grosser Idealist, für ein edler Träumer John Ruskin war. Er hat es erreicht, dass Sheffield ein Wallfahrtsort für die Aestheten wurde; hat es erreicht, dass Arbeiter am Sonntag-Nachmittag in seinem Museum schlafen, wenn die Sonne auf der Wiese zu sehr drückt. Wir alle bemühen uns heute, seine Apostel zu sein. Wir halten Reden auf Kunsterziehungstagen, verkünden in Zeitungsartikeln die „Religion der Schönheit". Doch kommt man aus Meersbrook-Park in die Stadt zurück unter den rauchgeschwärzten Himmel; sieht man die menschlichen Maschinen, all das Elend, die Noth, da fragt man sich doch, ob es nicht eine herzlose Koketterie war, als sich d'Annunzio einen „Deputierten der Schönheit" nannte; ob wir nicht allesammt Phrasendrescher sind, die dem Volk Steine statt Brot bieten, und ob nicht Tolstoi weit mehr recht hat als Ruskin.

SAVONAROLA

Die Geschichte des italienischen Quattrocento bezeichnet das Ringen zweier Weltanschauungen: der Antike und des Christenthums. Die Götter Griechenlands, die das Mittelalter verbannt hatte, kehrten zur Erde zurück. Ein sinnenfroher Paganismus, wie einst in Athen und Alexandrien, lebte auf. Doch inmitten dieser heidnischen Welt gab es schwarze kirchliche Enclaven. Noch heute versteht man von Ferrara, weshalb es ein Bollwerk des Nazarenerthums blieb. Strenge düstere Paläste aus rothem Backstein umsäumen kerzengerade nüchterne Strassen. Plump, trotzig und finster ragt das Castello di Corte auf, eine uneinnehmbare Festung, die sich Fürsten gegen ihre Unterthanen errichteten. Mit eckigen, grossen Bewegungen, streng und herb, ein schwarzes Tuch wie eine Mönchskapuze um das Haupt gelegt, schreiten die Frauen und Mädchen daher. Auch die Natur hat etwas Hartes und Starres, Unerbittliches, Kaltes. Keine Pinien und Cypressen, keine Oleander und Myrten, nur finstere Tannen, entblätterte Ulmen und verkrüppelte Maulbeerbäume gibt es. Sandige Ebenen, ein grossartig ernstes Nirwana, ziehen in trostloser Einförmigkeit sich hin.

Hier in dem düsteren Ferrara spielte 1425 die grausige Parisina-Tragödie, die Byron behandelte. Hier

fand 1450 Roger van der Weyden, der grimme Brüsseler Stadtmaler, seine nordische Heimat wieder. Und hier wurde am 21. September 1452 Girolamo Savonarola geboren.

Aus seiner asketisch-puritanischen Heimat kam er in das leichtlebige, sinnlich rauschende Florenz. Lorenzo Magnifico, der Enkel des Rothschildes Cosimo, war ganz zum müden Gourmet geworden. Statt wie sein Grossvater noch mit Geldgeschäften seine Hand zu beschmutzen, führte er das Leben des Grandseigneur, jede Berührung mit der Menge meidend, nur im Verkehr mit den feinen Geistern, die gleich ihm als Genussmenschen reiner Schönheit sich fühlten. Polizian und Mirandola, Ficino und Bessarion sind seine Freunde. Botticelli und Piero di Cosimo malen für seine Landhäuser jene hellenischen Märchenbilder, in denen so zart die virgilische Eklogenstimmung des Zeitalters athmet. Costümfeste und Prunkturniere umkleiden mit farbigem Schimmer den grauen Alltag.

Freilich in der Ferne zeigen sich die Vorboten eines Gewitters. Das mediceische Bankhaus in Brügge hat falliert. Die Unterschlagung der Sparcassengelder wird beredet. Selbst im Freundeskreise des Magnifico herrschte Uebersättigungsstimmung nach all den weltlichen Freuden. Nicht mehr fähig, den betäubenden Duft der Rosen Aphroditens zu ertragen, naht man wieder zögernden Schrittes dem Throne der mit kalten, weissen Blumen bekränzten Maria.

Nur so erklärt sich die ungeheure Wirkung, die von Savonarola ausgieng. Gleich nach seiner Ankunft im Frühling 1489 hatte er die Busspredigten in Sta. Maria del Fiore begonnen, und in wenig Monaten

war Florenz verändert. Wie einst der Schwefelregen auf Sodom und Gomorrha, platzte sein dämonisches Wort auf die lebenslustige Stadt hernieder. An die Stelle weltlicher Lustbarkeiten traten kirchliche Umzüge. Statt der leichtgeschürzten Carnevalslieder des Magnifico tönten geistliche Lobgesänge zum Himmel. Lorenzo selber ward noch vom Fieber gepackt. Als sein Ende nahte, schickte er von Villa Carreggi nach dem Kloster San Marco, um den Dominikanerprior an sein Sterbebett zu bitten. Sovonarola kommt. „Einem grossen, schönen, heiteren Leben setzt sich", wie Goethe schreibt, „ein fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola, undankbar, störrisch entgegen, trübt pfäffisch die im mediceischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde." Und aus dem Prediger wird nun der Condottiere. Obwohl er die Kutte der Dominikaner trägt, ist er vom Geschlecht der gewaltigen Söldnerführer, die heroisch und hünenhaft in den Bildnissen Castagnos leben. Piero Medici, Lorenzos Sohn, wird aus der Stadt verbannt und Jesus Christus zum König von Florenz, Savonarola zu seinem Statthalter erwählt. Ein religiöses Delirium, wie in den Zeiten der Geislerfahrten, erfasst die Massen. Und nicht das Volk nur lauscht, athemlos, stöhnend und schluchzend, den elektrisierenden Worten des Zeloten. Die Maler werfen ihre Actstudien ins Feuer. Die vornehmen Damen bestreuen ihr Haupt mit Asche, thürmen ihre Seidenkleider und diamantenbesetzten Schuhe, ihre Colliers und Diademe zu hoher Pyramide zusammen, deren Rauch lodernd gen Himmel steigt.

Man hat früher nur von diesem kunstfeindlichen, culturverneinenden Geist Savonarolas gesprochen. Man

verglich ihn mit Calvin, nannte ihn den Todtengräber der florentinischen Renaissance, wies darauf hin, dass er durch sein Eifern gegen die Verherrlichung des Nackten die Axt an die Wurzel der italienischen Kunst gelegt hätte. Heute wissen wir, dass er nicht nur zerstört, sondern der Kunst auch neue Schönheitswelten geschenkt hat, dass wir die feinsten Blüten der quattrocentistischen Malerei — die raffinierte Wiederbelebung des Mittelalters — dem Eingreifen Savonarolas danken. Es muss am Schluss des 15. Jahrhunderts ein ähnliches Gefühl über der Welt gelegen sein, wie in den Tagen Wackenroders oder der Rosenkreuzer. Uebersättigt von Modernität, des Atheismus müde, lechzte man nach Mystik und Glaubensglut. Savonarola machte sich zum Sprachrohr dieser Zeitstimmung und wurde deshalb für die Künstler das Schicksal. Piero di Cosimo, den jugendlichen Freund des Magnifico, zerschmetterte er. Denn er nahm ihm seine heidnischen Götter, vertrieb ihn aus dem traumhaften Hellas, das die Heimat seiner Seele geworden war.

Doch Botticelli, der Maler der Primavera, der bang, von Reue gemartert, im Venusberg schmachtete, fand durch Savonarola die Erlösung, sank mit stürmischer Inbrunst seiner Jugendliebe, der jungfräulichen Gottesmutter, zu Füssen. Filippino Lippi, das Weltkind, spielte die Tragödie, die Botticelli erlebte, machte zum theatralischen Barock, was bei jenem Seelenqual war. Und nicht auf Florenz beschränkt sich der Einfluss des Mönches. Mantegna, der erzgepanzerte Ritter, flüchtet reumüthig zum Fuss des Kreuzes zurück. „Traurig und fröhlich zugleich" — in diesen Worten, die Savonarola von der Madonna brauchte, liegt das Geheimnis von

Peruginos unter Thränen lächelnden Marien. In dem starren, schwarzen Venedig benützt Crivelli den Anlass, die düstere Majestät altbyzantinischen Stils heraufzubeschwören. Und bis in den Norden, bis zu Memling reichen die Wogen der grossen religiösen Begeisterung. Was als Sturm in Florenz begann, klingt leise und mild im stillen Johannes-Hospital von Brügge aus.

All das macht die Gestalt Savonarolas für den Kunsthistoriker ebenso anziehend wie für den Theologen und Poeten. Nachdem 1837 Nicolaus Lenau ihm ein Epos gewidmet, ist kürzlich ein Schauspiel von Wilhelm Uhde erschienen*), dem jungen Schriftsteller, der durch sein feinsinniges Buch „Am Grabe der Mediceer“ schon gute Hoffnungen wachrief. Auf die Bühne wird es wohl nie gelangen. Was in der Geschichte als gewaltiges Drama sich abrollt, wirkt in dem Drama wie eine handlungslose Geschichte. Allerhand Vasari-Anekdoten, allerhand Bilderbeschreibungen werden aufgeführt. In der Freude am kunstgeschichtlichen Kleinkram verräth sich der Anfänger, der witzigen Glanzlichtern zuliebe das einheitliche Compositionsgefüge preisgibt. Botticelli, einen Hauptthelden der Tragödie, lässt er beiseite und weist dem Filippino, dem Piero di Cosimo Rollen zu, die zu dem geschichtlichen Charakter der beiden Maler nicht stimmen. Und namentlich die Gestalt Savonarolas ist verzeichnet. Es ist thöricht, diesen Buonaparte im Priestergewand zu einem empfindsamen Phäaken zu machen, der den Freuden einer Liebesnacht seine gigantischen Pläne opfert. Doch so wenig die Hauptfigur von jenem Terribile hat, dessen Hauch sie schreck-

*) Wilhelm Uhde, Savonarola. Ein Schauspiel in 5 Acten. Dresden und Leipzig, Verlag von Carl Reissner, 1901.

haft umwittern müsste, so fein ist die müde Décadence-Stimmung, die „profonde tristesse épicurienne“ des mediceischen Kreises geschildert. Hier musicieren die Verse. Man hört Springbrunnen plätschern, sieht Pinien und schlanke Cypressen über Olivengrau und sonnebeglänztem Lorbeer sich erheben, athmet die schwüle, weiche Luft jenes bukolischen Zeitalters, das traumverloren an der Sonne einer alten Schönheitswelt sich wärmte, während schwarze Wolken am Horizont schon das Hereinbrechen des Orkans verkündeten. Wir sehnen uns heute nach Büchern, die unserem neuen Empfinden der Renaissance die neue lebendige Form geben, und neben den Dingen, die d'Annunzio, die Schnitzler und Hofmannsthal uns schenkten, darf auch Uhdes Savonarola genannt werden.

SYMBOLISCHE KUNST*)

Tausend feine Fäden verbinden uns wieder mit der Zeit unserer Grossväter. Es hat sich erfüllt, was Novalis über die Romantik schrieb: „Was jetzt nicht zur Vollendung kommt, wird bei einem künftigen Versuch erreicht werden.“ Man denkt an Boecklin, wenn es im Sternbald heisst: „Zuweilen kämpft meine Imagination und ruht nicht. Aeusserst seltsame Gestalten möchte ich hinmalen, Figuren, die sich aus allen Thierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigen: Insecten und Gewürm, denen ich eine wundersame Aehnlichkeit mit Menschen aufdrücken wollte, so dass sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äusserten.“ Man denkt an den Colorismus der Allerjüngsten, wenn an einer anderen Stelle gesagt wird: „Wie wundersam ist es, sich nur in eine Farbe als blosse Farbe recht zu vertiefen. Wie kommt es, dass das helle ferne Blau des Himmels unsere Sehnsucht weckt und des Abends Purpurroth uns rührt, ein helles goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann, und woher nur dieses unermüdete Entzücken an frischem Grün, an dem sich der Durst des Auges nie satt trinken mag?“ Eine Verwirklichung

*) Benno Rüttenauer, Symbolische Kunst, Strassburg, Heitz, 1900.

ihrer Gedanken auf dem Gebiete der Kunst erlebten damals die Romantiker nicht. Die Hand der Maler war noch zu hilflos, um den Träumen der Dichter zu folgen. Gleichwohl verdient die Nazarenergruppe eine andere Würdigung, als ihr früher — noch in meiner Geschichte der Malerei — zutheil ward. Seidlitz hat Handzeichnungen veröffentlicht, in denen dieselben Meister, die in ihren Bildern so flau sind, eine entzückende Frische zeigen. Es gibt sogar Jugendbilder, vor denen man erstaunt in den Galerien weilt. Denn von dem Schablonenidealismus, auch von dem literarischem Zug ihrer späteren Zeit waren damals Schnorr, Cornelius, Veit und Overbeck frei. Als Schüler der farbenfreudigen Meister der deutschen und italienischen Frühzeit suchten sie den alten Colorismus wiederherzustellen. An die englischen Prärafaeliten klingen sie an in der jugendlichen Begeisterung, mit der sie den Blumenschmuck der Wiese, die Blätter der Bäume, die kleinsten Partikelchen der Dinge malen. So haben sie auch anregend auf diese jüngeren Meister gewirkt. Nicht nur William Dyce und Madox Brown wurden durch Overbeck auf das Quattrocento gelenkt. Rossetti erzählt selbst, welche tiefen Eindrücke er Führichs Blättern zum Leben der heiligen Genovefa dankt. In dem Buche Rüttenauers wird dieser Zusammenhang zwischen dem deutschen und englischen Prärafacelitenthum erörtert. Gehaltreiche Studien über Rops und Ruskin sind beigegeben. Benno Rüttenauer, durch sein Buch über „Malerpoeten“ schon bekannt, gehört zu den seltenen Leuten, die „schreiben“ können. Er hat selbständige Gedanken und feines Empfinden. Also enthalten die 180 Seiten mehr als oft dickleibige Bände bieten.

DAS SCHWARZE VENEDIG

Es ist seltsam, mit wie verschiedenen Augen Venedig betrachtet wurde. In den Reisebeschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts ist es die märchenhafte Zauberstadt, die alle Schätze Aladins birgt. Später in Mussets Tagen ward es die Ville d'amour, die Stadt der singenden Gondolieri und der schönen Frauen, der weichen schmelzenden Melodien und der verstohlenen Küsse. Im Fuoco d'Annunzios dagegen liest man: „Nein, so verhält es sich nicht. In jedem lebt, wie ein flatterhafter Schmetterling, der auf der Oberfläche unserer Seele gaukelt, ein kleines Seelchen, ein kleinwinziger Spassgeist, der uns oft verführt und zu schmeichlerischen, inferioren Vergnügungen überredet. Was Sie jetzt auf den Guitarren trällern hören, ist das Seelchen von Venedig. Doch Venedigs wahre Seele ist anders. Einzig im Schweigen enthüllt sie sich. Sie ist Ernst, Feierlichkeit, Trauer." Und wie mir scheint, hat hier ein Dichter das Leitmotiv für die gesammte Kunstgeschichte Venedigs gegeben.

Noch erinnere ich mich, wie ich zum erstenmal — es war ein trüber, regnerischer Herbsttag — in der Lagunenstadt ankam. Gegenüber der Insel San Michele, dem venezianischen Kirchhof, ward gelandet, und Boecklins Todteninsel glaubte man zu erleben, als eine

einsame, schwarze Gondel, nur von einem Priester geleitet, einen Sarg nach dem stillen Eiland hinüberfuhr. Todtenstimmung, schwarze, finstere Kirchlichkeit — das ist der erste Eindruck. Denn wirken alle diese Gondeln, die über das Dunkelgrün der Lagunen gleiten, nicht wie düstere Leichenwagen? Ist es nicht seltsam, dass sie alle schwarz sind — dem uralten Decret der Signoria gemäss? Denkt man an Liebe und Lachen, an Mandolinenklang und Sonnenschein, wenn man — den Fuss auf schwarzem Teppich — in dem schwarzen Kämmerlein sitzt? Und ist nicht alles, was man sieht, gleich feierlich ernst und streng? 55 Kirchen hat Venedig — mehr als jede andere italienische Stadt. Ganz schwarz gekleidet, das schwarze Tuch über den Kopf gelegt, schreiten die Frauen und Mädchen daher. Ernst und stolz ist der Charakter der Paläste, die ihre Säulen und Loggien im Grau des Canales spiegeln. Dumpf wie Grabesgeläute klingen die Glocken von Murano.

Die venezianische Malerei ist der Ausdruck dieses starr kirchlichen Geistes. Florenz und Venedig — das bedeutet Paris und Byzanz. Dort in der Arnostadt war schon im Quattrocento die ganze kirchliche Kunst ein Hymnus auf Erdenschönheit geworden. Künstler wie Ghirlandajo und Gozzoli malen unter biblischer Etikette ihre mondänen Gesellschaftsstücke. Andere, wie Castagno und Uccello, sind Gelehrte, und wieder andere, wie Piero di Cosimo und Botticelli, setzen den bleichen Märtyrern des Christenthums die heiter schönen Gestalten der hellenischen Märchenwelt entgegen. In Venedig zur selben Zeit herrscht noch das Mittelalter. Archimandriten und Patriarchen mit langen, weissen

Bärten blicken auf den Bildern des Jacopo del Fiore und Michele Giambono streng wie die Staatsanwälte des Himmels auf die im Staube knieende Gemeinde nieder. Carlo Crivelli, noch am Schlusse des Jahrhunderts, lässt die feenhafte Vision des justinianischen Byzanz erstrahlen, und Giovanni Bellinis Bilder wirken so weltfern, so feierlich, wie wenn man aus dem Lärm, dem Gewühl der Strasse in die heilige Nacht der Kirche tritt.

Freilich nun kommt es anders. Die humanistische Bewegung beginnt. Giorgione tritt auf, der schwärmerisch sinnliche Canzoniere; Tizian, der die Schönheit südlicher Frauenleiber, Palma, der den Glanz des Lebens besingt. In eine Insel der Cythere scheint ganz Venedig verwandelt: von rauschender Festesfreude, von heidnischer Sinnenlust durchwogt. Doch so gern man in diesen Werken den Höhepunkt venezianischer Kunst erblickt: unter den Führern der Bewegung war kein einziger Venezianer. Der Buchdrucker Aldus Manutius, der Venedig zum literarischen Centrum des Humanismus machte, stammte aus der Stadt der Mediceer. Giorgione kam aus Castelfranco, aus der Marca Trevisana, der die Dichter so gern das Beiwort „amorosa“ geben. In Serinalta war Palma, in den Alpen Tizian zuhause. Aus Florenz stammte Sansovino, der als Architekt und Bildhauer die Renaissance in Venedig durchführte. Ja, sie stammten nicht nur von auswärts, sie arbeiteten in der Hauptsache auch für Fremde. Tizian besonders, obwohl Staatsmaler, hat seine berühmtesten Werke, die mythologischen, nicht für Venedig, sondern für fremde Höfe gemalt. Und diesen Eingewanderten, diesen Meistern der Renaissance stand ein

geborener Venezianer — Lorenzo Lotto — wie ein schwarzer, düsterer Priester, als Nachzügler der kirchlich-mittelalterlichen Kunst und als Vorläufer der Barockkunst gegenüber.

Venedig spielt in den Glaubenskämpfen der Reformationszeit eine bedeutsame Rolle. Obwohl man gewohnt ist, Rom als die Hauptstadt der katholischen Welt, als den Mittelpunkt der christlichen Kunst zu betrachten, hat in Wahrheit auf diesem heidnischen Boden stets das antike Element überwogen. Die römische Classik besonders — Rafael — war ein rein heidnisches Erzeugnis. Oder wie Nietzsche es ausdrückt: Die Zeit Leos X. bedeutet die Ueberwindung des Christenthums an seinem Sitz. Dass es nicht überwunden ward, dafür sorgte nicht Luther nur, auch das schwarze Venedig.

Der bekannte Brief, den 1545 Pietro Aretino an Michelangelo schrieb, ist das erste Symptom der grossen religiösen Bewegung, die den Humanismus ablöste: Er missbillige als Christ die Freiheiten, die sich Michelangelo beim jüngsten Gericht genommen. Es sei ein Aergernis, dass Nuditäten im grössten Tempel der Christenheit sich breit machten, täglich vom Stellvertreter Christi betrachtet. Dreissig Jahre später ward Veronese — auch einer der Fremden, die in Venedig arbeiteten — wegen der weltlichen Behandlung des Abendmahls, das heute im Louvre hängt, vor das Inquisitionstribunal gerufen. Und zur selben Zeit führte der Venezianer Tintoretto jene düstere, wild fanatische Kunst zum Siege, die das 17. Jahrhundert beherrschen sollte.

Nicht er allein. Denn als Bundesgenossen im Kampf gegen das heidnische Rom traten den Venezianern

die Spanier zur Seite. Schwarz hält zu Schwarz. Die Tochterstadt von Byzanz und das Land der Maurenkämpfe verbündeten sich. Noch bei Lepanto 1571 fochten Venezianer und Spanier Seite an Seite gegen die Türken. Zahlreiche spanische Worte, die nur in Venedig, nicht sonst in Italien vorkommen — wie Calle und Laguna — weisen gleichfalls auf den Zusammenhang hin. Nicht bei römischen Meistern, sondern in Venedig erwarben die jungen spanischen Maler Navarete und Theodocopuli sich die technischen Kenntnisse, um die finstere Dogmengläubigkeit, die blutdürstige Wildheit spanischer Religiosität zum Ausdruck zu bringen. So leiteten auch Venedig und Spanien — fast gegen den Willen der Päpste — die gegenreformatorische Bewegung ein. Und der, der als Papst sie durchführte, war Paul IV. Caraffa, der vorher in Spanien und Venedig gewirkt hatte.

Im 18. Jahrhundert war es mit diesem finster zelotischen Geist vorbei. Auf das Jahrhundert der Religionskriege folgte das Jahrhundert der Philosophen, das jeden auf seine Façon selig werden liess; auf die Zeit der letzten Heiligen die der geistreichen Spötter, die weder an Himmel noch Hölle mehr glaubten. So ward auch Venedig, das ernste, düstere Venedig, jetzt weltlich, leichtsinnig und gottlos, feierte in fieberhafter Lust, singend, kokettierend sein Rococo. Man denkt an Goldoni, Gozzi und Casanova, an die Maskenbälle Longhis und die koketten Pastelle der Rosalba. Doch denkt man nur an diese, so vergisst man den grössten. Denn noch in der Zeit Voltaires, als die Kunst ganz Europas zur fête galante geworden, arbeitete in Venedig Giambattista Tiepolo. Visionen, Martyrien, Conceptionen,

der Triumph des Glaubens, der Triumph des Kreuzes — in diesen machtvollen Werken klingt die Kunstgeschichte Venedigs aus. Das „flatternde Seelchen, der kleinwinzige Spassgeist" hat die Oberhand. Doch unter der weltlichen Schminke lebt die Seele Venedigs weiter. Und als das Ende kam, als die Königin der Adria sich anschickte, ihr Diadem in die Hand des Corsen zu legen, da flüchtete Tiepolo nach Spanien. Der letzte Künstler der Lagunenstadt liegt in Madrid begraben. Damit bestätigte die Geschichte das Band, das durch die Jahrhunderte hindurch das Land der schwarzen Priester mit der Stadt der schwarzen Gondeln verknüpfte.

DIE VENEZIANISCHE AUSSTELLUNG

Das Placat der vierten internationalen Ausstellung, die soeben in Venedig eröffnet wurde, zeigt die Pferde des Markusdomes, einen Theil der Procuratien und einen Eisenbahnzug, der in die alte Herrlichkeit einsaust. Das ist decorativ nicht gerade wirksam, kennzeichnet aber wunderbar das Wesen des modernen Venedig. Die alte Dogenstadt, die Königin der Adria, lebt von den Almosen der Touristen. Deutsche Damen, den Zwicker auf der Nase, das Tirolerhütchen auf dem Kopf, den Gebirgsrock in die Höhe geknöpft, als gelte es das Stilfser Joch zu erklimmen, füttern gnädig lächelnd die Tauben des Markusplatzes. Norddeutsche Landsleute, den Bart emporgedreht, den braunen Lodenhut mit Edelweisssträusschen geschmückt, befehlen im Gasthaus mit schnarrendem Lieutenantston Brodio, Casio und Zahnstockehri. Den Palazzo Labia, wo Tiepolo seine unsterblichen Werke schuf, hat sammt den Bildern für 75.000 Lire ein Herr Goldschmidt — italienisch Orefice — erworben. Und auf der Scala d'oro, die einst nur Senatoren betraten, steht der Professor Freudenthal aus Breslau, so kritischen Blickes die hehre Schönheit musternd, als sei die Cultur Altveneziens eine Ausstellung bei Lichtenberg gewesen. Sic transit gloria mundi.

Auch die internationalen Ausstellungen, die seit 1895 sich jedes zweite Jahr wiederholen, dienen eigentlich nur der Hebung des Fremdenverkehres. Man sitzt im Vaporetto, fährt an zerbröckelnden Palästen vorbei, die träumerisch ihre Säulen und Balkons, ihre Bogen und Loggien im Blau der Lagunen spiegeln. In den Giardini publici sprosst, duftet und grünt es. Schön wie zu Tizians Tagen sind die venezianischen Frauen, die in andante maestoso über die Kieswege des Parkes wandeln. Dann erhebt sich in der Ferne eine marktschreierische Façade: die Säulen roth gemalt, der plastische Zierat vergoldet. „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate", sollte über der Pforte des Hauses stehen.

Ich befinde mich der italienischen Kunst gegenüber in übler Lage. So oft ich nach Italien komme, wird mir von Schriftstellern und Künstlern gesagt, dass in meiner Geschichte der modernen Malerei Italien viel zu dürftig behandelt sei. Jedesmal nehme ich mir vor, die angeblichen Ungerechtigkeiten gutzumachen, suche mit der Laterne nach Gesichtspunkten, das moderne Schaffen Italiens in möglichst rosigem Licht zu zeigen. Und immer bleibt die Liebesmühe vergeblich. Je genauer und vertrauter die Bekanntschaft wird, desto geschminkter und geistloser erscheint die Schöne, die ich so gern um Verzeihung bitten möchte wegen des Bösen, das ich ihr nachgesagt.

Es scheint, dass eherne Gesetze die Culturentwicklung beherrschen. Der Boden Italiens ist ausgesaugt. So viel auf künstlerischem Gebiet produciert wird, gibt es doch keine Kunst, die organisch im heimischen Erdreich wurzelt, nur Marktware, die zufällig italienische Etikette trägt. Italien hat alle Phasen der modernen

Kunstgeschichte durchlaufen, alles nachgemacht, was die führenden Völker sagten. Bis vor kurzem herrschte das komische Genre. Braune Maronibuben und rothe Cardinäle, junge Wäscherinnen, die vornübergebeugt ihre Waden zeigten, Renaissancelords in Wallenstein-Stiefeln und seidenumrauschte Renaissancedamen bildeten das eiserne Inventar der Werke, und inmitten dieses buntfarbigen Mummenschanzes schritt Giovanni Segantini wie ein ernster Nordländer, wie der Angehörige einer anderen Rasse daher. Heute hat man in Italien das Kleid gewechselt. Statt Schwänke zu erzählen, Melodramen aufzuführen oder in landschaftlichen Veduten jene Punkte festzuhalten, die im Bädeker mit drei Sternen versehen sind, malt man impressionistisch und symbolistisch, kann die Melodien der modernen Kunst mit jongleurhafter Fingerfertigkeit spielen. Zitternde Mondstrahlen huschen wie bei Cazin über nächtliche Fluren. Roth beschirmte Lampen hüllen wie bei Johansen stille Zimmer in mildes, träumerisches Licht. Damen sitzen wie bei Duez auf Terrassen oder schreiten wie bei Hitchcock ernst und sinnend an duftenden Lilienfeldern vorbei. Oder ein Jüngling blickt wie bei Thoma in eine lachende Landschaft. Triptychen sollen wie bei Cottet und Kalckreuth sacral-feierliche Wirkungen vermitteln. Technisch ist alles gut, alles unglaublich gekonnt, von einer blendenden Sicherheit ohnegleichen. Wenn nur eine Seele hinter der niedlichen Maske steckte! Wenn hinter der gefallsüchtigen Politur eine ehrlich echte Empfindung lebte! Kein Stück Natur wird in seiner Einfachheit und Grösse gegeben. Alles wird hergerichtet, in würziger Sauce serviert, in das Parfümierte, Operettenhafte umgesetzt. Man malt

Bauernbilder, doch nicht im herben Stil Millets, sondern im verzuckerten Bretons, malt „intime" Landschaften, doch die Sonnenstrahlen müssen lächeln und schmollen. Hummerfarbig wie bei Zwengauer sind die Berge. Ohne bengalisches Feuerwerk, ohne billige Meyerbeer-Effecte geht es nicht ab. So wäre es zwecklos, die Namen der Autoren zu verzeichnen, nach Unterscheidungsmerkmalen zwischen den Vertretern der lombardischen und venezianischen, der emilianischen und toscanischen, der römischen und neapolitanischen Gruppe zu suchen. Ciardi ist ein bestechender Virtuos, und doch bleibt alles Cliché. Bezzi malt Meerstimmungen wie ein Drehorgelmann, der zeitlebens die nämlichen Lieder ableiert. Tito wiederholt das Bild, das ihm vor zehn Jahren Erfolg gebracht, in immer schwächeren Varianten. Michetti frappiert wie stets durch eminente Geschicklichkeit, Morelli durch die witzige Art, wie er biblische Themen in orientalische Genrebilder verwandelt. Diaz scheint dem verstorbenen Fontanesi, Thoma dem jungen Thovez die entscheidenden Eindrücke gegeben zu haben. Es wäre alles sehr schön, alles bewunderns-wert, wenn es nicht gar so äusserlich, so falsch gestimmt, so süsslich und kitschig wäre. Die Bilder passen zu den fürchterlichen Möbeln, die das Verkaufshaus Testolini dem reichen Reisepublicum vorsetzt. Und ungeschickt war, dass man Sachen von de Nittis, das Whistler-Porträt Boldinis und ein venezianisches Canalbild des Amerikaners Alfred Smith in die italienischen Säle hängte. Denn diese fremden Werke schlagen an Grösse der Anschauung, an Witz und Verve alles, was die einheimischen Italiener leisten.

Klar zu überschauen ist die Betheiligung des Aus-

landes nicht. Denn obwohl zuweilen der Versuch einer systematischen Anordnung gemacht ist, sind im wesentlichen doch die Länder auseinandergerissen, die Bilder nur nach Grössenverhältnissen aufgestapelt. Wie allerwärts tritt natürlich Frankreich als die führende Macht hervor. Das Herz schlägt schneller, wenn man aus dem italienischen Ramschbazar in die ernsten, weihevollen Säle tritt, wo Rodin, der Gewaltige, seine Werke ausstellt. Neues ist nicht darunter. Man hat die Bürger von Calais, den Balzac, Rochefort und Proust, das alte Weib und die erotischen Gruppen schon im Pavillon am Pont d'Alma, dann in Wien gesehen. Trotzdem freut man sich, gerade in Venedig ihnen wieder zu begegnen, weil in der Stadt Colleonis desto mehr hervortritt, welch enge Bande Rodin mit den Riesen der Renaissance verknüpfen. Besnard, Carrière, Cottet, Henri Martin, Lucien Simon und Raffaelli entschädigen weiter für die Qualen, die man im italienischen Trödelmarkt überstand, und wenn daneben manches Zweifelhafte hängt, wie die Maria von Dubufe, der Christus von Aublet und die Marhttiade Henri Vollets, so scheint die Ausstellung dieser Bilder auf das löbliche Bestreben zurückzugehen, wenigstens einigermassen die Kluft zwischen der grossen französischen und der kleinlichen italienischen Kunst zu überbrücken.

Aus Spanien hat nur Sorella y Bastida einige jener Fischerbilder geschickt, die in ihrer kräftigen Farbe so viel mit Cottet und Lucien Simon gemein haben. Belgien ist vollzähliger, doch nicht sehr erfreulich. Constantin Meunier, der reisige Werkmeister, und Fernand Khnopff, der bleiche Aesthet, bezeichnen wie immer die beiden Pole des Schaffens. Und bedenklich

ist, dass die Gefolgschaft Meuniers immer kleiner, die Khnopffs immer grösser wird. Verheyden und Heymans, Claus und Frédéric, früher so kraftstrotzend und derb, gestatten sich heute nur noch verschämtes Lispeln. Anämische Zartheit ist an die Stelle vollblütiger Kraft getreten, und ob dieses künstliche Menuett, dieser imitierte englische Aestheticismus gut zu dem vlämischen Temperamente passt, scheint mir vorläufig eine zweifelhafte Sache. Ist doch England selber schon zur fadesten Goldschnittlyrik gelangt. Ausser einigen Bildnissen Orchardsons ist unter den Werken nichts, was über das Niveau altjüngferlicher Zimperlichkeit hinausgeht. Crane namentlich, der so lange über die Grenzen seiner Begabung täuschte, entpuppt sich nachgerade als ganz gewöhnlicher Kitschmaler. Whistler und Sargent dirigieren Amerika. Ausser den Werken Winslow Homers, der sein tausendstes Negerbild ausstellt, und denen von Weeks, der den Orient mit yankeehafter Betriebsamkeit ausschlachtet, sind alle Bilder — die von Chase und Thayer, von Sara Sears und Davis — auf die graue Tonschönheit Whistlers gestimmt. Selbst in Amerika scheint die Zeit des Kraftaufschwunges vorbei und eine Richtung auf das Ueberfeine, affectiert Delicate sich fast im Uebermass breit zu machen.

Desto frischer und unverbrauchter wirken die Nordländer. Zwar die dänische Malerei ist durch die zahme, ein wenig blaustrümpfige Bertha Wegmann nicht voll vertreten. Aber Axel Fjaestad, dessen Marinen und Landschaften so viel grosse, decorative Wirkung haben, Eugen Jansson, der die subtilsten Dämmerungserscheinungen mit feinfühliger Geschmeidigkeit wiedergibt, und Niels Kreuger, der von sprühendem Coloris-

mus zu einer stilisierenden Linienkunst übergieng, zeigen die schwedische Malerei von ihrer besten Seite. Fritz Thaulow und Eilif Peterssen, Halfdan Ström und Gerhard Munthe schickten aus Christiana die Bilder, die sie im vergangenen Jahr auf der Pariser Weltausstellung hatten. Und am dankenswertesten ist, dass das Comité sich auch einige der russischen Werke verschaffte, die damals in Paris so grosses Aufsehen machten. Jeder Besucher des Grand Palais sah das Bild der macbethhaften Weiber, die, in brandrothe Fetzen gehüllt, mit wildem Lachen in eine sonnedurchglühte Landschaft grinsten — das Ganze hingeschleudert mit einer Wucht, neben der Zorns kühnste Werke wie ängstliche Schülerarbeiten erschienen. Und diese Fanfare Maliavines kam auch nach Venedig — neben den Werken Rodins wohl die stärkste Leistung, die überhaupt die Ausstellung darbietet. Einige Bauernbilder von vorweltlich mächtiger Grösse, zugleich von jenem bedrückenden Etwas, das über den „Gebrüdern Karamasow" und der „Macht der Finsternis" liegt, geben weitere Paradigmen von Maliavines reckenhaft gewaltiger, heroisch wuchtiger Kunst.

Wenn irgend ein Volk, verdient heute Russland Beachtung. Denn hier ist junger Culturboden. Starke Castagno-Menschen, wie im Florenz des Quattrocento, treten auf, Maler, die an keine Vergangenheit, an keinen Schönheitsbegriff sich kehren, sondern mit der barbarischen Urkraft wilder Eroberer in die altgewordene Kunstwelt einziehen.

Die Barbarei haben die Magyaren mit den Russen gemein, doch weder die Kraft noch die Kühnheit. Es ist fürchterlich, im Pester Nationalmuseum jene plüschblau-sammetrothen Historien zu sehen, die mit dem

Augenaufschlag des Heldentenors die Bravourarien der ungarischen Geschichte vortragen; fürchterlich, durch die Strassen von Pest zu gehen mit ihren protzigen Häusern, ihrer parvenühaft widrigen Eleganz. Und diese aufgewichste hohle Talmicultur gibt auch der Malerei ihren Stempel. Auch in Ungarn hat heute die Moderne gesiegt. Plumpe Genrescenen, bluttriefende Geschichtsbilder, abgeschlagene Türkenschädel und schäkernde Husaren werden nicht mehr gemalt. Ferenczy und Grünwald, Hegedüs und Kann, Olgyay und Ziegler suchten gleich dem Croaten Vlaho Bukovacz bei den modernsten Pariser Meistern Erleuchtung. Doch sie thun nichts anderes, als was man faire les Besnard, faire les Cazin, faire les Carrière nennt. Ungarisch ist lediglich der Paprika, mit dem sie die Bilder pfeffern, der Mikosch-Ton, in dem sie ihre Pariser Abenteuer zum besten geben.

Im deutschen Saal — soweit von einem solchen zu reden ist — weilt man zunächst vor der Wand, die Boecklin die letzten Ehren erweist. Carlo Boecklin hat ein Porträt seines Vaters gemalt, das ihn darstellt als Erdgeist: in stilisiertem Mantel vor einer stilisierten Mauer, über der stilisierte Cypressen in den gewitterschwangeren Abendhimmel ragen. Das Bild ist ein Vatermord, eine Schändung des eigenen Namens. Und ich habe den Verdacht, dass Carlo auch die meisten anderen Bilder der venezianischen Ausstellung fabricierte. Ein sehr wertvolles, frühes Waldbild, ein frühes Selbstporträt, das Porträt Clara Bruckmanns, eine Skizze zum Krieg und eine pompejanische Frauengestalt sind natürlich über jeden Zweifel erhaben. Aber andere Sachen, wie der Polyphem, die Vision und die Meeres-

idylle, sind so kleinlich und theatermässig, so sehr mit Hendrich verwandt und an Benlliures „Vision im Colosseum" anklingend, dass man die Autorschaft des Meisters nur aus tiefstem Herzen bedauern könnte. Boecklin ist zu Lebzeiten derart von der Menge verhöhnt und von den Kunsthändlern übervortheilt worden, dass es als natürliche Rache erscheint, wenn die Familie nachträglich Gleiches mit Gleichem vergilt. Sie hielt den Nachlass geheim. Auf allen Ausstellungen der nächsten Jahre werden nachgelassene Boecklins auftauchen. Noch im Grabe lässt man den Alten malen. Aber allzu pietätlos sollte Carlo nicht sein. Das strahlende Bild des Grossen darf durch die Fabrica nicht getrübt werden.

Sonst ist aus Deutschland wenig zu erwähnen. Die Bilder sind entweder bekannt oder so gleichgiltiges Mittelgut, dass sie die Versendung nach dem Ausland nicht lohnten. Stucks von den Furien verfolgter Mörder dürfte das bedeutendste Werk sein. Weiter fesseln kleinere Sachen von Leibl, kraftvolle Thierbilder Zügels, der alte Christus und die wunderbare Badescene Trübners. Doch einen Begriff vom Stande der deutschen Kunst kann die Ausstellung nicht vermitteln. Es ist zu wenig, wenn nur Dettmann und Schultze-Naumburg, Willy Hammacher und Hanns Fechner als Vertreter der Berliner Kunst serviert werden; wenn nur Fritz Baer und Bartels, Benno Becker und Hierl-Deronco, Angelo Jank und F. A. Kaulbach, Ernst Oppler und Urban das Münchener Kunstschaffen illustrieren. Und vermehrt wird die Verwirrung noch dadurch, dass die Bilder in unglaublicher Weise hängen. Werke von Malern, die zuhause sich einer hochgradigen Un-

berühmtheit erfreuen, prangen im Ehrensaal, während die von Leibl an einem Thürpfosten Platz fanden und Trübners Christus haushoch über ein französisches Bild postiert ward, dessen leuchtende Farben die grauschwarze Tonschönheit überschreien.

Alles in allem — die venezianische Ausstellung ist ein Monstrum. Sie kann einem den Aufenthalt in Venedig verekeln. Man fürchtet den Bilderschlag. Und dieser Misserfolg ist nicht einmal Schuld der Leitung. Er liegt in der Barbarei des modernen Ausstellungswesens begründet. Einst leisteten die internationalen Ausstellungen wichtige, dankbar anzuerkennende Dienste. Es war, so lange das Reisen etwas Neues, Seltenes war, für den Kunstfreund, den Historiker schön, rasch und bequem an einem Centralpunkt sich über das Schaffen des Erdballs zu unterrichten. Heute haben wir solche Elementarcurse nicht mehr nöthig. Und systematische Belehrung können sie umsoweniger bieten, als das Material sich immer mehr zersplittert. Denn wie soll eine Ausstellungsleitung es fertig bringen, sich die repräsentierenden Männer der einzelnen Länder zu sichern, wenn gleichzeitig in München und Berlin, in Paris und London, in Wien und Dresden, in Darmstadt und Glasgow internationale Ausstellungen stattfinden? Unser Ausstellungswesen muss neue Bahnen betreten. Es ist nicht mehr ausreichend, in planlosem Durcheinander alles vorzuführen, was der Zufall freigibt. Jede Ausstellung muss ein Leitmotiv, einen anregenden Grundgedanken haben. Da könnte die Geschichte des Impressionismus, dort die moderne Phantastik, da die Porträtmalerei, dort die Landschaft erörtert werden. Da könnten die graphischen, dort die kunstgewerblichen

Bestrebungen zu Worte kommen. Oder es würde das Schaffen eines Landes, einer Künstlergruppe, eines einzelnen Meisters nach allen Seiten hin beleuchtet. Alles, was nur Sache des Kunsthandels ist, wäre diesem zurückzugeben. Die verschiedenen Städte, in denen gleichzeitig Ausstellungen stattfinden, hätten sich vorher über das Programm zu einigen, damit Collisionen vermieden werden, keine der anderen Concurrenz macht. So allein kann unserem altersschwachen Ausstellungswesen eine Auffrischung, vernünftiger Sinn und erziehliche Wirkung gegeben werden. Und wenn in Venedig die Missstände mehr als anderwärts zu Bewusstsein kommen, so liegt das nur daran, dass auf so altem Culturboden moderne Geschmacklosigkeiten desto thörichter wirken.

VERROCCHIO

Hans Mackowsky hat uns kürzlich die Biographie Verrocchios geschenkt*), und das Buch hat den Vorzug, dass es nicht nur die wissenschaftlichen Streitfragen, die an die Persönlichkeit des Meisters sich knüpfen, in kluger Weise erörtert, auch die Cultur des Zeitalters, dem seine Kunst entwuchs, in sicheren, geistvollen Strichen zeichnet.

Die erste Hälfte des Quattrocento war die Aera der Kraft. Hatte die mittelalterliche Weltanschauung den Menschen auf das Jenseits verwiesen, so ward jetzt die Erde zum Paradies, zum Purgatorio und Inferno. Jene Gewaltmenschen kommen, die gigantisch und reckenhaft nur noch an ihren Dämon, nicht an Gott und Teufel mehr glauben; die grossen Illegitimen, die, gestern noch Bauernjungen, heute Herzöge sind. Die Menagerie aller Leidenschaften ist entfesselt. Die Stärke, die Rücksichtslosigkeit, die rohe Kraft triumphiert. Der herrschende Typus ist der Söldnerführer, der, eisengepanzert, das riesige Schwert in der Faust, an der Spitze seiner Scharen hinzieht.

Und auf die Eroberer folgten die Erben, auf die Starken die Schwachen, auf die Wilden die Feinen.

---

*) Sammlung Knackfuss, Band 52. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing.

Was vorher ernst war, wurde kunstvolles Spiel. Auch sie tragen Rüstungen, doch blasse, müde Gesichter blicken unter dem Helme hervor. Auch sie halten Schwerter, doch in weisser, zarter, blaugeäderter Hand. Statt auf schwerhufigem Streitross ins tobende Schlachtgewühl, sprengen sie auf edlem Zelter in die Schranken des Turniers und wagen zu Ehren schöner Frauen einen blutlosen Waffengang, den zierliche Dichter in feinen Ottave rime besingen. Lorenzo und Giuliano de Medici sind die Typen der Epoche: der eine der Aesthet, der, das profanum volgus meidend, mit Poeten und Künstlern auf seinen Villen dahinlebt; der andere der Dictator der Mode, der fascinierende Stutzer, der nur zu lächeln, nur huldvoll zu grüssen braucht, um alle Frauenherzen zu bethören.

Verrocchio, 1435 geboren, war ein echter Sohn dieser verfeinerten Aera. Wild und struppig, derb und bäuerisch sehen die älteren Meister aus. Man glaubt der Erzählung Vasaris, dass Castagno als Hirtenjunge der Schrecken aller Räuber gewesen sei. Verrocchio auf dem Bildnisse Credis hat einen feinen Gelehrtenkopf. Ein Sammetkäppchen trägt er. Aus bartlosem, schwammigem Gesicht blicken kluge, versonnene Augen. Sogar ein Stück Spiessbürgerthum scheint in dem stillen Manne zu stecken. Ein alter Junggeselle, liebt er allein zu sein und hat, der Sohn eines Ziegelbrenners, die üble Gewohnheit, sich, wenn er grübelt, an den Nägeln zu kauen, was seiner vollen, fleischigen Hand etwas Uncultiviertes, Plebejisches gibt. Dieser Rest Uncultur, dieser leicht plebejische Zug unterscheidet ihn noch von denen, die später die Hauptinterpreten der Epoche wurden: von Piero Pollajuolo, dem müden Dandy,

und dem Aristokraten Leonardo. Doch seine Grundnote gegenüber den älteren ist die Feinheit.

Man verlangte von der Kunst nur, dass sie das Leben schmücke; machte keinen Unterschied zwischen „hoher“ und Kleinkunst, wusste eine Agraffe, eine Schliesse, ein Collier als ebenso vollgiltiges Kunstwerk wie eine Statue, wie ein Bild zu schätzen. Verrocchio war also Goldschmied. All jene Bijoux, die auf seinen Reliefen die Madonna schmücken, sind wohl Erzeugnisse seiner Hand. Er selbst schuf die Rüstungen, die auf seinen Büsten die Brüder Medici tragen — mit den Medusen und Drachen, die künstlich den Eindruck jenes Terribile geben sollen, den der Pippo Spano Castagnos durch seine Gegenwart allein hervorbringt. Von goldschmiedeartiger Zierlichkeit sind auch die anderen Werke. Er liebt in seinen Bronzen die sauberste Accuratesse der Durchführung, liebt die reizvollen Lichtspiele, die durch Vergoldung und Patinierung erzeugt werden. Er ciseliert seine Bilder, sucht auch ihnen Appretur, schillernd metallischen Glanz zu geben. Und wie entspricht der preciösen Mache der gewählte, gekünstelte Geschmack.

Donatellos David wirkt in seiner classischen Schönheit fremd in dem Oeuvre des sonst so grobkörnigen Meisters. Gleichwohl fühlt man die Kluft, die ihn von dem Jüngeren trennt. Alles wirkt gesund und natürlich. Der Jüngling, den er darstellt, ist ein schönes Thier, rein animalisch wie die Hirtenbuben der Campagna. Der des Verrocchio, obwohl eckiger, hat die feine Grazie des aristokratischen jungen Herrn. Nacktheit passt zu ihm nicht. Die elegante Chaussure, das zierliche Panzerhemd muss den pikanten Reiz seiner Formen steigern.

Und diesen Saloncharakter, diese höfische Vornehmheit haben alle Werke des Meisters.

Maria, bei den älteren von einer frischen, vulgären Anmuth, ist bei Verrocchio eine Dame von Welt. Mit erlesenem Geschmack ist der Schleier geordnet, der ihre kunstvolle, das Ohr à la Merode verdeckende Coiffure schmückt. Bleich, wie gepudert ist der Teint. Wenn sie betet, thut sie es so, dass ihre blasse, schlanke Hand sich in möglichst aparter Haltung zeigt. Mit feinem mondänen Lächeln blickt sie auf das Kind, das auch nie unartig, nie täppisch und plump ist, sondern wohlerzogen, herablassend, liebenswürdig — Bubi und Prinz zugleich. Söhne der vornehmsten Familien sind ihm zu Pagen bestellt — Engel, die von den früheren sich unterscheiden wie der Avantageur eines Garderegimentes von einem grobknochigen Grenadier. Feingebildet sind die Handgelenke. Elastisch, fast tänzelnd ist ihr Gang. Fast affectiert biegen sie den kleinen Finger, wenn sie ein Gefäss, eine Blume halten. Die Art, wie sie das Köpfchen neigen, wie die Locken geordnet sind, wie sie still und träumerisch lächeln — das ist noch nicht ganz Leonardo, doch schon Leonardo in nuce.

Das Porträt dieses Grossen, der damals bei Verrocchio arbeitete und den Engel der „Taufe Christi" malte, wurde bisher in dem Michael des Florentiner Tobias-Bildes gesehen. Mackowsky spricht es, wie das Londoner Exemplar, dem Verrocchio ab. Doch mögen diese schlanken Epheben, die da so zierlich durch die Landschaft schreiten, statt von Verrocchio von Botticini sein; mag auch das Mädchenporträt des Berliner Museums mit der Aufschrift „Noli me tangere" statt

von Verrocchio von Credi herrühren, so ändert das nichts am Charakter des Meisters. Das Brunnenbubi, das er für die Villa Carreggi schuf: jener neckische Bambino, der wie ein Vögelchen durch die Luft geflogen und nun für einen Augenblick auf der Fontäne rastet, die Flügel schon ausbreitend zu neuem Flug; der Thomas des Or San Michele, jener parfümierte junge Herr, der, in einen Apostelmantel drapiert, sich mit so gesellschaftlicher Theilnahme nach der Wunde des schönen Mannes erkundigt, der der Heiland sein soll — auch diese Werke zeigen, welche zimperlich feine, fast übercultivierte Kunst durch Verrocchio an die Stelle der derben, urwüchsig kraftvollen von früher gesetzt wurde. Noli me tangere. Das sagt auch Castagnos Pippo Spano, doch mit der Miene: Sonst schlag' ich dich nieder. Das Mädchen flüstert es, weil sie gar so zart, so mimosenhaft empfindlich, so fein und überästhetisch uud gebrechlich ist.

Da geschah etwas Seltsames. Derselbe Meister, der bisher nur bleich - elegische Frauenschönheit, müde, schlanke Stutzer, feinerzogene Kinder geschildert hatte, ward berufen, einen Stoff zu bewältigen, der, man sollte es glauben, ihm nicht liegen konnte, einen Stoff aus der blutvergiessenden, brutal - gigantischen Zeit, in der Donatello und Castagno, die rüden Kraftmenschen, wurzelten. „Bartolommeo Colleoni war mein Vater." Man weiss, mit welch bebendem Stolz in Hugo von Hofmannsthals „Frau am Fenster" das zarte, hilflose Mädchen diese Worte auspricht. Man stimmt das Luther-Lied an: „Ein' feste Burg ist unser Gott, ein trutzig Wehr und Waffen", wenn man auf dem Wege nach Bergamo dem Castell des Gewaltigen naht, dem Schlosse

Malpaga, mit seinen Fallbrücken und Thürmen, seinen Gucklöchern und starrenden Zinnen. Hier, in seinem Friedrichsruh, verlebte Colleoni mit 600 Reisigen seine alten Tage. Hier starb er, 75 Jahre alt, 1475 und hinterliess der Republik von San Marco, der er als Condottiere gedient, als sein letztes Vermächtnis: „er schätze sich würdig, von der Signoria zu verlangen, dass sie ihm ein ehernes Reiterstandbild zu ewigem Gedächtnis auf dem Marcusplatz aufrichte."

Verrocchio ward berufen. Jeder kennt das Denkmal. Auf einem Ross, das langsam, in sieggewohntem Gleichmuth schreitet, sitzt, straff emporgereckt, ganz in Stahl gehüllt, die Hand lose am Zügel, den Helm auf dem knochigen Haupt — ein Mensch. Nicht der Colleoni, der Söldnerführer, der ein Menschenalter vorher durch die Strassen Venedigs ritt, sondern ein Namenloser, ein granitener Heros. Gerade weil Verrocchio, der stille Gelehrte, aus einer so übercultivierten, anämischen Zeit auf die rauhe Vergangenheit blickte; weil für ihn, den Epigonen, Colleoni den letzten Ritter bedeutete, das Symbol einer Welt, die gleich einem Hochgebirge über der pygmäenhaften Gegenwart aufragte, bekam sein Werk diese ungeheuerliche, schreckhaft erhabene Grösse. Er hätte Bildnisse benützen können, um grössere Porträtwahrheit zu erzielen — jene Medaillen, die den verwetterten Alten zeigen mit dicken buschigen Brauen, zahnlosem Mund, derber, mit Warzen bewachsener, über die Oberlippe hängender Nase. Er hätte prunkhafter sein können, weit pathetischer, konnte ihn zeigen, den Abenteurer, wie er mit geschwungenem Säbel auf galoppierendem, bäumendem Gaul über Leichen und Verwundete hinsprengt. Beides hat er vermieden.

Weder banale Porträtähnlichkeit gibt er, noch bramarbasierendes Heldenthum. Einen Ritter zeigt er, einen Menschen, den nichts aus seiner eisernen Ruhe bringt. Gerade deshalb wirkt der Colleoni so gespenstisch: wie das Schicksal, das Verhängnis, das Fatum, das unabwendbar, einer Lawine gleich, daherkommt. In Dürers „Ritter, Tod und Teufel" nahm das Gefühl Gestalt, das auch uns noch vor dem Werke erfasst, und wer ein Lichtbild danach in seinem Zimmer hat, ist gegen den Ungeschmack aller Denkmalplastik von heute gefeit.

FALL KLIMT UND KÜNSTLERHAUS

Als ich vor einem Jahr über die Frühlingsausstellung des Künstlerhauses schrieb, war ich noch so dumm, zu glauben, dass ein Kunstbericht Anregungen geben könnte. Ich wies darauf hin, welche Zeit der Kunstbarbarei trotz oder wegen aller Ausstellungen das neunzehnte Jahrhundert war; suchte zu zeigen, auf welche Weise es möglich wäre, den geschmackverderbenden Bildermärkten einen vernünftigen Sinn und erziehlichen Wert zu geben. Einst war die Kunst ein lebendiges Bedürfnis. Der Rococoherr umgab sich mit schönen Dingen, weil sein körperliches und geistiges Wohlbehagen es forderte. Aus diesem lebendigen Bedürfnis machte das neunzehnte Jahrhundert ein aufgekleistertes Ornament. Zuhause ohne ästhetische Anforderungen, giengen die Leute in die Ausstellungen, um Geschichts- und geographischen Unterricht zu nehmen, um die Gebräuche fremder Völkerschaften kennen zu lernen, Berichte über Hoffestlichkeiten zu lesen oder sich an drolligen und rührenden Episoden zu erbauen. Sie sahen im Maler nur den Hauslehrer, den Reporter oder Witzbold, lasen den Inhalt einer Ausstellung wie das bunte Feuilleton einer Zeitung, wo Criminalnotizen und Reisebeschreibungen, Witze und Verlobungsanzeigen in krausem Durcheinander

16*

wechseln. Und die Künstler tragen an diesen Zuständen nicht die kleinste Schuld. Kunstfreude und Kunstverständnis kann durch Ausstellungen nur geweckt werden, wenn man schonungslos alles ausscheidet, was als prosaisches Lesefutter den rohen Instincten der Masse dient, wenn man Kunstwerke, keine Colportageliteratur ausstellt und diese Kunstwerke so darbietet, dass sie in angenehmem decorativen Ensemble einen Begriff von den künstlerischen Zielen der Epoche vermitteln.

Von welchem Gesichtspunkt geht aber die Künstlergenossenschaft aus? Wenn sie überhaupt einen hat, kann es nur der sein, ein Universalwarenhaus müsse alles auf Lager haben. Ich will gar nicht reden von der fürchterlichen Unkunst, die sich überall breit macht, von all den Gerichtsschreiberprotokollen und Zeitungsnotizen, deren künstlerische Roheit selbst der Dümmste empfinden würde, wenn statt des Kaisers Wilhelm oder des Kaisers Franz Josef irgend ein Herr Müller in dem Hofwagen sässe oder in der Theaterloge stünde. Die Aufstapelung solcher entsetzlichen Scheusslichkeiten hat die weitere Folge, dass selbst die guten Sachen verloren gehen. Der Anblick der bilderbepflasterten Wände ist so trostlos, die Verwirrung so fürchterlich, dass sich kein Mensch in dem Chaos zurechtfindet. Selbst die Säle der Karlsruher, obwohl harmonisch und ruhig, geben das Gefühl einschläfernder Güte. Selbst das Boecklin-Cabinet lässt kalt, weil man, vollgestopft von falscher Kunst, gelangweilt und missmuthig, schliesslich die Empfindung für das Grösste verliert. Also bedaure ich, über die einzelnen Werke nichts sagen zu können. So lange die Künstlergenossenschaft ihre Jahrmärkte nicht zu anständigen Ausstellungen

macht, kann sie von einem anständigen Schriftsteller nicht verlangen, dass er sich zum Berichterstatter ihres Ungeschmacks hergibt.

In der Secession herrscht statt planlosen Sammelsuriums eine schöne Einheitlichkeit. Nachdem sie in den letzten Ausstellungen das Schwergewicht auf die ausländischen Werke gelegt, zeigt sie diesmal, was ihre Mitglieder während des vergangenen Jahres geschaffen haben. Und wie damals ist ein Werk der Zankapfel: Klimts „Medicin", die es fertig gebracht hat, gleich bei ihrem Erscheinen eine Interpellation im Abgeordnetenhaus, glühende Hymnen und wilde Entrüstung hervorzurufen. Es ist seltsam, dass sich an diesen Maler, der so still seinen Weg geht, dermassen das öffentliche Interesse heftet. Vergeblich suche ich nach dem Grund. Wir alle wissen, dass Gustav Klimt ein sehr feiner Künstler ist, der von den Grossen des Auslandes, auch von den alten Assyrern sehr viel lernte und das Gelernte mit sehr viel Selbständigkeit und einem ausgeprägt wienerischen Geschmack verarbeitet. Kein Zweifel ist, dass er heute zu den repräsentierenden Männern der europäischen Kunst gehört — in eine Reihe mit Besnard und Khnopff, mit Klinger, Ludwig von Hofmann und Toorop. Namentlich vor seiner Judith möchte ich knien. Ich sehe darin die Quintessenz von Klimts Kunst, eines jener seltenen, für die Ewigkeit bestimmten Werke, die späteren Geschlechtern vom Gefühlsleben unserer Epoche erzählen werden. Auch als Damenporträtist steht er — nicht nur in Oesterreich — in erster Linie. Natürlich gelingt ihm nicht jeder Wurf. Nur langweilige Normalmenschen sind immer gleich gut. Das Porträt in Weiss ist verhauen, flach, zahm und

rasselos, desto erstaunlicher aber das Kniestück in Schwarz. Fritz August Kaulbach, Albert Keller und Angeli — ich nenne die Namen nur, um die Distanz zu markieren. Besnard, Boldini und Whistler — ich nenne sie gleichfalls, weil ein Vergleich die Selbständigkeit Gustav Klimts in desto helleres Licht stellt. Man muss ein sehr grosser Künstler sein, um ein Werk von so apartem Aroma, von so sprühend prickelndem Leben, solcher Unmittelbarkeit der Pose und Noblesse der Farbe zu schaffen. Seine Landschaften sind Erzeugnisse des gleichen exquisiten Geschmacks. Wie er auf Farbenflecke — kleine mattrothe, silberweisse oder tiefblaue Ausschnitte — ganze Bilder anlegt; wie er weisse Birkenstämme auf hellgrüne Wiesen setzt, den perlgrauen Himmel malt, den weisse Wanderwolken durchziehen, oder Wogen leuchten und phosphorescieren lässt in tausend malvenfarbenen, violetten und bleichgrünen Nuancen — das hat nur in der raffinierten Art des Prinzen Eugen von Schweden seinesgleichen.

Nach diesen Vorbemerkungen darf ich wohl sagen, dass ich die „Medicin“ nicht zu Klimts gelungenen Werken rechne. Ein Geständnis, das mir schwere Scrupel verursacht. Denn gelacht ist immer nur über das Grosse worden. Schön ist nach Edmond de Goncourt dasjenige, wogegen der Philister eine instinctive Abneigung hat. Klimts geschichtliche Bedeutung steht fest, und ich möchte nicht später zu denen gerechnet werden, die ihn nicht verstanden — so wie heute über diejenigen gespottet wird, denen das Verständnis für die Grösse Boecklins versagt war. Doch ich kann mir nicht helfen. Schon im vergangenen Jahr — gelegentlich der Philosophie — habe ich Bedenken geäussert und

muss sie aufrecht erhalten trotz der goldenen Medaille, die ihr in Paris zutheil ward. Das Werk fesselte durch bestrickende Einzelheiten, namentlich durch Frauenkörper von melodischem Linienreiz, fesselte durch eine farbige Pikanterie, wie sie nur Besnard hat. Aber die schönen Einzelheiten häuften sich so, dass das Auge unruhig von der einen zur anderen glitt. Ein Stich ins Illustrative, Gedankenhafte, liess die ruhig monumentale Wirkung nicht aufkommen.

Von dem neuen Bilde gilt das Gleiche. Ich liebe es, weil auch etwas von dem darin lebt, was mir Klimts kleinere Werke so lieb macht. Ganz wunderbar ist, mit welcher Feinfühligkeit er die Linienhythmik nackter Frauenkörper empfindet. Ganz wunderbar ist sein Sinn für die aparte, graziöse Bewegung. Wallendes Frauenhaar ist ihm eine Quelle immer neuer Inspirationen. Auch coloristisch enthält das Bild viele erstaunliche Partien. Wie er irgendwo einen schönen, leuchtenden Farbenfleck anbringt, wie er die verschiedenen Farbenwerte nackter Körper zusammenstimmt, Hochroth neben Gold, Violett neben Blau setzt und das Widerstreitendste zu deliciösen Accorden vereint — das ist Musik für das Auge, ein Zaubertrank. Aber wo bleibt die Einfachheit? Klimt hat als echter Maler sicher nicht an die verzwickten Dinge gedacht, die seine Commentatoren ihm unterschieben; hat in einer reglementmässigen Umschreibung des Begriffes „Medicin“ nicht seine künstlerische Aufgabe gesehen. Doch dass es möglich war, solche literarische Commentare zu schreiben, die an die schlimmsten Erzeugnisse der Cornelius-Zeit gemahnen, deutet die Achillesferse des Werkes an. Klimts malerische Sinnlichkeit verbindet

sich in den Bildern, die er für die Aula schuf, mit einem gedankenhaften Zug, den er sonst nicht hat und der den gelehrten Herren, für deren Festsaal die Werke bestimmt sind, wohl angenehm sein könnte, aber der monumentalen Ruhe schadet. Die Wirkung zersplittert sich. Die Tiefe fehlt. Die Farben sind für ein Deckenbild nicht kräftig, fast möchte ich sagen, nicht roh genug. Sie sind so ätherisch, so subtil nuanciert, dass sie von weitem nur die Empfindung eines matten, fleischfarbenen Einerlei geben. Der Composition wie den Körpern mangelt das Knochengerüst. Man blickt in keinen Raum, wo Menschen leben und athmen können, sondern man sieht nur nackte Leiber in wirrem Knäuel auf eine flache Leinwand gepappt. So viele Glieder winden, verschlingen und überschneiden sich, dass das Werk, von unten und aus grösserer Entfernung betrachtet, nur den Eindruck des Froschschenkelragouts geben dürfte. Dass Klimt die Philosophie wie die Medicin nicht im Sinne perspectivischer Plafondmalerei concipierte, und dass die Secession — obwohl trotz des mangelnden Seitenlichtes die elektrische Beleuchtung es ermöglicht hätte — das Werk nicht als Deckenbild, sondern als Wandbild ausstellte, weist darauf hin, dass er selbst und seine Freunde sich über die fehlende decorative Wirkung klar sind.

Aber schadet es Klimt, dass er nicht imstande war, ein gutes Plafondbild zu malen? Man braucht nicht Klimt zu heissen, um solche Aufgaben zur allgemeinen Zufriedenheit zu erledigen. Der classische Bilderschatz enthält zur beliebigen Auswahl Vorlagen, die keine Veränderung als die der Inschrift und der

Attribute erheischen. Klimt ist ein zu grosser Künstler, um eine solche Eselsbrücke zu benützen. Er gieng selbständig vor, malte aus modernem Geiste heraus, und da stiess er auf eine Frage, die einem Kleineren gar nicht zum Bewusstsein gekommen wäre. Die Plafondmalerei — so Grosses sie von Mantegna bis Tiepolo schuf — liegt nicht im Sinne unserer Zeit. Es erscheint fast barbarisch, dass Michelangelo gezwungen war, die tiefsten Offenbarungen seines Genius auf die Decke der Sixtinischen Kapelle zu malen. Wir haben instinctiv die Empfindung, dass der natürliche Tummelplatz der Plafondmalerei nicht die Decke des modernen Hauses, sondern die Kirchenkuppel der Barockzeit ist. Eine Dissonanz zwischen dem Geiste unserer Zeit und der Natur des Auftrages ergab sich. Und im Auftrage entstehen überhaupt keine guten Gedichte. Wenn nicht zufällig der Cultusminister gekommen wäre, hätte Klimt zeitlebens nicht daran gedacht, die Philosophie, die Jurisprudenz und die Medicin zu verherrlichen, die ihm gänzlich gleichgiltig sind; hätte er nie daran gedacht, diese ihm wohl selber unangenehmen musculösen Männerrücken zu malen, die er nothgedrungen anbringen musste, weil er einen Farbencontrast zu dem hellen Perlmutterton der nackten Frauenleiber brauchte. Es ist mit solchen Dingen wie mit einer schlechten Ehe. In die Judith war er verliebt, aber die alte allegorische Dame war ihm im Grunde seines Herzens zuwider. Er hat sich herbeigelassen, Skizzen zu liefern, hat sich dreinreden lassen und Aenderungen gemacht, hat weniger seinem Maleringenium als gelehrten Gesichtspunkten Rechnung getragen. Das ist nichts für den Künstler. Er muss frei

seinen Weg gehen. Die Universitätsbilder sind interessante Documente dafür, wie ein bedeutender Meister sich mit einem Auftrage, der ihm nicht zusagte, abfand. Aber wie Dürer grösser ist in der Melancholie und in den apokalyptischen Reitern als in jener Triumphpforte, deren Plan ihm die Geheimsecretäre Maximilians dictierten, kann Klimt sein Bestes nur geben, wenn keine Commissionen und Facultätssitzungen ihn in seinen Entschlüssen beeinflussen, wenn er ohne Compromiss seinem eigenen wunderbaren Genius folgt. Auch architektonisch waren die Bedingungen nicht gegeben, die der Begriff des Gesammtkunstwerkes fordert. Sollte er Gelegenheit haben, einmal ein Haus zu decorieren, das Meister Olbrich erbaute, wird etwas anderes entstehen als hier, wo er mit einem Thema, das ihm innerlich fremd war und das fremde Hand ihm zurechtlegte, und mit den Anforderungen eines unmodernen Baustils zu rechnen hatte.

Die Frage ist nur, was Herrn Skene diese ganze Angelegenheit angeht. Selbst wenn es nicht um das Werk eines grossen Künstlers, sondern um die Arbeit eines Stümpers sich handelte, müsste man Einspruch erheben, dass das Parlament sich ein Urtheil über künstlerische Dinge anmasst, dass Fragen rein ästhetischer Natur vor ein politisches Forum gezerrt werden, dass ein Maler zum wehrlosen Prügelknaben des ersten besten Provinzlers gemacht werden darf, der, dem Satze vertrauend, dass mit dem Amte der Verstand kommt, seine unmassgeblichen Ansichten zum Besten gibt. Klimt hat, mit der Arbeit betraut, unter steter Berücksichtigung der Wünsche der Commission und unter Verleugnung seiner selbst die Werke so ausgeführt, wie es nach den

vorgelegten, von der Commission gutgeheissenen Skizzen zu erwarten war. Also handelt es sich nicht um einen „etwaigen Ankauf", sondern um ein fait accompli. Herr Skene fragt weiter den Minister, ob er durch den Ankauf „die durch diese Art der Darstellung repräsentierte Kunstrichtung, die dem ästhetischen Gefühle der Mehrzahl der Bevölkerung entschieden widerspreche, zur officiellen österreichischen Kunst zu stempeln gedächte". Da hört denn doch alles auf. Man fasst sich an den Kopf, ist versucht, die Scene aus dem Abgeordnetenhaus in ein Narrenhaus zu verlegen. Alle kunstpädagogischen Bestrebungen des letzten Jahrzehnts zielten darauf ab, die Menge allmählich für den Künstler zu erziehen. Denn das Niveau der Kunst steht ebenso hoch, wie das Geschmacksniveau des Publicums tief steht. Und nach dem Wunsche des Herrn Skene soll die Herde, die allem Grossen gegenüber ihr „Crucifige" schrie, das entscheidende Urtheil über den Wert oder Unwert eines künstlerischen Stiles sprechen, soll die vox populi, die in ästhetischen Dingen nie die vox dei zu sein pflegt, über die Offenbarungen des Künstlers richten. Ein solcher Versuch wurde vor einigen Jahren in Venedig gemacht, als das Ausstellungscomité, um die Besuchsziffer zu erhöhen, einen Volkspreis aussetzte für das Werk, dem die meisten Stimmzettel zufielen. Natürlich erkor sich die „Mehrheit" Rossos „Don Juan" zum Liebling, das grösste Scandalstück, das im letzten Menschenalter ein Maler verbrochen hat. Wäre noch Schlechteres dagewesen, so hätte man dieses gewählt, und würde in Oesterreich für die künstlerischen Staatsankäufe das allgemeine Stimmrecht eingeführt, so würden in die Museen sicher noch dümmere Bilder

als in das Parlament Abgeordnete kommen. Denn klug war es nicht, dass Herr Skene von einer officiellen Kunst Oesterreichs sprach. Da er, wie ich höre, in seinen Mussestunden die Malerei betreibt, müsste er wissen, dass die Stile wechseln wie die Monate des Jahres, und dass es seit den Zeiten der Aegypter mehr als eine „officielle Kunstrichtung" gab. Mag die von gestern besser oder schlechter sein als die von heute, sie wird, das ist so der Lauf, ausserhalb Brünns nur noch von Mummelgreisen betrieben, und mit dem letzten dieser Mummelgreise wäre die österreichische Kunst gestorben, sofern der Staat sich nicht bequemt, auch die Richtung von heute so lange als die „officielle" anzuerkennen, bis sie von einer anderen abgelöst wird, die dann der Sohn des Herrn Skene bekämpfen kann.

Doch demaskieren wir uns! Eigentlich handelte es sich gar nicht um die „Richtung". Der Herr Staatsanwalt hat durch den Versuch, die Nummer des „Ver Sacrum" zu confiscieren, die einige Gestalten des Klimt'schen Werkes veröffentlichte, den wahren Sinn der Interpellation verrathen. Hinter der Kunstrichtung steht, decent verschleiert, die Lex Heinze. Und da frage ich die Herren: Habt Ihr an dem erbärmlichen, ekelerregenden Schauspiel nicht genug, das vor Jahresfrist die Berliner aufführten? Ist es nicht stillos und wenig originell, nachträglich Wien zum Herd einer Sittlichkeitsepidemie zu machen, von der Deutschland, so Gott will, in Zukunft verschont ist, nachdem die ganze Intelligenz einmüthig Front gemacht? Oder seid Ihr so ungebildet, dass Ihr nicht wisst, wie viel Aussätzige und Verkrüppelte, schwangere Frauen und dralle Ammen auf den Werken Holbeins und Murillos, Tizians und

Rubens' vorkommen? Seid Ihr so lüstern und geil, dass Ihr die Linienrhythmik nackter Körper ohne widerliche brünstige Begierde nicht sehen könnt? Dann geht in eine Kaltwasserheilanstalt und curiert Euch, sofern Ihr das angenehmere Naturheilverfahren nicht vorzieht. Gerade weil, wie die Indiscretion des Staatsanwaltes zeigte, nur schmutzige Nuditätenschnüffelei die ganze Entrüstung veranlasste, könnte ein Nachgeben des Ministeriums, ein gleichgiltiges Beiseitestehen der Gebildeten die allerbittersten Consequenzen haben. Es wäre ein Präcedenzfall geschaffen, der zur Knebelung der Kunst, zur Schliessung des Hofmuseums, zur Vernichtung aller Kunstschätze führen könnte, die den stolzesten Besitz nichtbarbarischer Zeiten gebildet.

KUNST UND GRÖSSENWAHN

Zu dem Streit um des Kaisers Bart, will sagen die „Medicin“, hat nun auch ein Maler, Karl Moll, in der „Neuen Freien Presse“ das Wort ergriffen. Er führt den bekannten Gesichtspunkt ins Feld, dass grosse Geister die Recognoscierungspatrouillen seien, die das Gros vorausschickt; Fühlhörner gleichsam, die der Zeitgeist ausstreckt, bevor er selbst langsam und bedächtig in neue unbetretene Bahnen lenkt, und dass demgemäss solche Genien nie von ihrer eigenen, sondern erst von späteren Zeiten gewürdigt werden könnten. „Der Künstler schaffe. Der Laie geniesse, so weit er dazu befähigt ist. Das Urtheil spricht die Nachwelt.“ Dieser Gedanke ist sehr hübsch. Er stimmt für die Anfänge Manets und Boecklins, auch für Richard Wagner und manchen anderen. Doch das erste Gebot sagt: Du sollst den Namen Gottes nicht unnütz führen. Klimt gehört nicht zu den Gewaltigen, die, aus dem Nichts herauswachsend, neue Zeitalter einleiten, sondern er ist das Product seiner Zeit; er lässt sich ableiten. Ohne Besnard und Rossetti, ohne Toorop und Khnopff wäre er nicht zu denken. Er ist auch nicht unverstanden. Seine Landschaften und Bildnisse entzücken. Selbst bei der Medicin handelt es sich nicht um Dinge, die über das Niveau des dummen Laienverstandes hinausgehen, und

ich finde es überhaupt nicht schön, dass Moll mit diesem Begriff noch arbeitet. Denn das Feldgeschrei „L'art pour l'art", das Faseln von Kunstverständigen und Laien war das Ergebnis einer Zeit, als die Kunst schemenhaft im Leeren schwebte. Heute beginnt sie ihre Wurzeln ins Leben zu senken. Statt sich ins Museum zu flüchten, will sie das Bürgerheim und die Strasse erobern. Wir möchten, dass die Freude am Schönen wieder das lebendige Bedürfnis eines jeden würde, und da ist es pädagogisch nicht richtig, den Suchenden dadurch abzuschrecken, dass man ihm mit dem Stolze des Mandarins die Grobheit „Laie" entgegenschleudert.

Noch sonderbarer als der Artikel von Moll ist das Elaborat „Ueber Kunst, Kritik, Interpretation", das als Sonderabdruck aus „Ver Sacrum" auf den Tischen des Secessionsgebäudes aufliegt. In dem bekannten Monumentaldruck des „Ver Sacrum" starren uns, durch den bekannten Froschlaich getrennt, monumentale Sätze eutgegen, die entweder gar keinen Sinn haben oder uralte Wahrheiten mit der Miene der Unfehlbarkeit aufwärmen, oder durch einen Dünkel abstossen, der an Grössenwahn streift. „Ein bedeutender Künstler ist jederzeit als Gewinn für die Kunstentwicklung und die geistige Cultur zu betrachten; ein einflussreicher Kritiker jederzeit als Schädiger und Verzögerer dieser Entwicklung zu erklären." Das ist, in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, ebenso unwahr wie arrogant. Und wenn es an anderer Stelle heisst: „Mit stolzem Bewusstsein konnte Beethoven, als eines seiner Werke abgelehnt wurde, sagen: Die Nachwelt wird diese Niederlage rächen, denn in meiner Kunst fühle ich, dass die Gottheit mir näher steht als den übrigen Menschen," so

waren — nach dem Satze Quod licet Jovi — diese Worte wohl im Munde Beethovens berechtigt, aber wie eine Majestätsbeleidigung wirkt es, wenn ein Mitglied der Secession sie pro domo anwendet.

Der Verfasser des Artikels ist Ernst Stöhr. Es gibt mehr Farben als blau, und Christbaumbilder malt Johansen besser. Trotzdem hatte ich Stöhr für einen tüchtigen Künstler gehalten, bevor er durch das fürchterliche Bild „Die Sonne muss untergehen" mir jählings allen Glauben an seine Unsterblichkeit nahm. Das ist eine Marlittiade allerschlimmster Sorte. Nicht nur in der Empfindung ist das Ganze erstunken und erlogen. Es ist mir unfassbar, wie ein geschmackvoller Mensch auf den insipiden Gedanken verfallen konnte, dieses ekelhafte Frauenzimmer zu malen mit der Zahnlücke und dem albernen Lachen, dem faden, strohgelben Haar und der akademischen Armbewegung, der entsetzlichen Goldkette und jenem abgedroschenen Operettencostüm, das die Göttinnen aller Kitschbilder tragen. Als junger Mensch in München, in jener stolzen Zeit, als die neue Kunst ihr Banner aufrollte, habe ich gegen diese Gartenlauben-Malerei gekämpft, und es thut mir in der Seele weh, ihr heute, nach zwanzig Jahren, in Olbrichs Haus wieder zu begegnen.

Stöhr wird mir nach diesem Geständnis wohl wie allen übrigen Kritikern die „congeniale Veranlagung" absprechen. „Der Künstler schaffe. Der Laie geniesse, so weit er dazu befähigt ist. Das Urtheil spreche die Nachwelt." Doch es gibt auch Schund, der, Gott sei's gedankt, nie auf die Nachwelt gelangt. Die Secession ist, scheint mir, auf sehr gefährlichen Bahnen. Hochmuth kommt vor dem Fall. Senile Selbstberäucherung

stellt sich erst dann ein, wenn die schöne Zeit der Jugend vorbei ist. Und wenn man uns Trottel nennt, werden wir veranlasst, zu fragen, wer eigentlich uns dieses Kosewort ins Gesicht wirft.

Was hat die Secession in den vier Jahren ihres Bestehens geleistet? Sie hat fremde Kunst ins Land gebracht. Das war verdienstlich, weil man vorher in Wien nichts sah. Aber Hofrath Paulus, Keller und Reiner oder die Cassierer hätten es ebenso gut machen können. Sie hat von den Werken, die sie vorführte, auch gelernt. Das war nöthig. Denn die österreichische Kunst war unter den Schlitten gerathen, hatte den Tag verschlafen, den Anschluss an die europäische Bewegung verpasst. Aber ein Schüler ist noch kein Genius.

Von allen Malern der Secession ist Klimt der einzige, der überhaupt neben den grossen Ausländern in Frage kommt. Ich hielt mir den Kopf, als ihn neulich jemand als den grössten lebenden Meister bezeichnete, aber es scheint mir nicht unwahrscheinlich, dass er später, wenn er noch Tüchtiges leistet, seinen kleinen Platz unter den repräsentierenden Männern vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erhalten wird. Ausser ihm dürften — nächst Olbrich, den wir verloren haben — in Geschichtswerken Hoffmann und Moser mit einigen Worten bedacht werden. Sie haben durch ihr feines decoratives Talent dem Ausstellungswesen fruchtbare Anregungen gegeben, haben — wie andere anderwärts — dazu beigetragen, dass die Kunst in engere Beziehung zum Leben trat, dass wir uns freuen lernten an Dingen, die uns vorher gleichgiltig waren. Dann kommt ein weites leeres Gelände. Aus den Sphären des Uebermenschenthums, in denen die Secessionisten

sich als Schriftsteller so gerne ansiedeln, steigt man in menschliche, allzu menschliche Regionen hernieder. Irgendwelche Veranlagung; sublimen Offenbarungen hoher Genien zu lauschen, ist absolut nicht erforderlich, sondern man kann ziffernmässig, durch Vergleich mit dem Ausland, die Bedeutung jedes einzelnen ausrechnen. Dabei ist die Kunstrichtung gleichgiltig. Dem Rathe Molls folgend, überlasse ich der Nachwelt das Urtheil darüber, ob die von heute geschmackvoller ist als die von gestern. Als Historiker aber weiss ich, dass in der neuen Bewegung die Secessionisten keine grössere Rolle spielen, als die alten Herren des Künstlerhauses in der alten. Auf Walter Firle machte in der Allotria einmal der Schwabenmajer den Vers:

Gibt's wo ein neues Manierle,
Gleich hat's am Schnürle
Der Firle.

Etwas anderes haben die Wiener Secessionisten auch nicht gethan, und die Frage, ob durch ihre charakterlose Eklektik, durch ihr billiges Kokettieren mit dem Ausland nicht entwicklungsfähige Keime, die im österreichischen Boden schlummerten, leichtsinnig erstickt wurden, soll dabei vorläufig gar nicht zur Erörterung kommen.

Betrachten wir nur die Werke der Ausstellung. Am besten in alphabetischer Reihenfolge, da zwischen den einzelnen kein grösserer logischer Zusammenhang ist, als zwischen den Buchstaben des A-B-C.

Also den schuldigen Respect vor Alt. Ich glaube kaum, dass ich in diesem Alter noch Artikel schreibe, und alle Zähigkeit imponiert mir. Andri ist diesmal ins Grosse gegangen, doch in der Wirkung ist sein Erntebild nicht grösser als seine kleinen Zeichnungen, und

das Porträt von Schimkowitz würde ich nur gut finden, wenn ich die Nonchalance der Pose — den Griff in die Tasche und an den brule-gueule — nicht aus französischen Bildnissen auswendig wüsste. Bei dieser Gelegenheit sei gleich die Bemerkung gestattet, dass ich die ganze Porträtgalerie für ein Monstrum halte. Leitend war offenbar der Gedanke, einmal zu zeigen, dass durch die Porträtmalerei unserer Tage jene verticalen Tendenzen gehen, die wir bei Puvis und Burne Jones, bei Whistlers Sarasate und Femme blanche, bei Boecklins Porträt der Frau Fiedler und vielen anderen alten, Werken finden. Doch zu klarem Ausdruck ist dieser Grundgedanke nicht gekommen, da die einzelnen Maler das Programm nicht verstanden, Dicke und Dünne Lange und Kurze, Gebeugte und Geradestehende in planlosem Durcheinander malten. Die Bilder von Auchentaller und Bacher liefern dazu Paradigmen. Denn die beiden alten Tanten passen, so gut sie gemalt sind, doch weder in das verticale Programm, noch in das decorative Ensemble. Auchentaller — in seiner „Meerstudie" ein geschickter Imitator Ludwig v. Hofmanns — lässt seine Dame von breiten flatternden Bändern umwogt sein, die sowohl Whistler wie Gandara als geschmacklose Zuthat empfinden würden.

Bernatzik möchte ich nicht kränken. Aber es scheint mir, dass er in seiner früheren „Manier" mehr Bernatzik war als heute, wo er wie ein plumper Bär nach der Pfeife Billottes und Cazins tanzt und in Werken wie der „Christnacht" noch dazu einem hohlen Talmi-Lyrismus huldigt. Lange kann ein Bär ein so künstliches Menuett nicht aushalten. Auf allen vieren zu gehen thut ihm wohler. Und wenn die Secession

mit verächtlichem Nasenrümpfen auf die Bilder Werners, Temples und Swobodas blickt, die im Künstlerhaus hängen, so ist immer noch fraglich, ob ein ehrlicher Dreck nicht besser ist als eine parfümierte Lüge.

Der „Herbst" Adolf Böhms gefällt mir. Jene Freude an den Schwingungen der Linie, die durch unsere Epoche geht, äussert sich hier sehr originell in der Landschaft. Denn wogendes Frauenhaar und welliges Gelände, die Curve eines Flusses und die ausdrucksvolle Rundung einer Baumkrone — es ist im Grunde dasselbe. Und dieser Sinn für den musikalischen Stimmungsgehalt der Linie ist mit einem sprühenden Colorismus verbunden. Man ist entzückt, bei Böhm ein wenig von dem Geiste zu finden, den wir mit dem Worte Secession verbinden und den die anderen Mitglieder der Vereinigung in ach so homöopathischer Dosis haben.

Irma von Dutczynska hat einen Arzneilöffel von dem Trunke zu sich genommen, den Gari Melchers und Hitchcock servieren. „Des lis, toujours des lis" war ein geistvolles Feuilleton Octave Mirbeaus überschrieben. Engelharts alter Knabe trieb sich während des Sommers in Paris herum und störte dort durch seine grüngelben Zähne das sonst so ästhetische Ensemble. Neu ausgestellt hat er nur ein Herrenporträt, das sich durch gewisse zeichnerische Schwächen — besonders in der Hüftenpartie — von einer übermalten Photographie unterscheidet. Eigentlich ist das wenig, recht wenig. — Als vor 35 Jahren in Paris auf die Braunmalerei die Hellmalerei folgte, gieng man auf die Suche nach weissen Dingen und malte Schnee ebenso gern wie weisse Damenkleider. In dieser Phase der

Kunstgeschichte steht Otto Friedrich. Nur aus einem seiner Bilder, der „Demolierung eines Hauses", spricht schüchtern die — auch schon nicht mehr neue — „Sehnsucht nach der Farbe".

Bei dem Damenporträt Franz Hohenbergers soll es — so weit sich erkennen lässt, denn die Sache ist nicht klar — um einen doppelten Lichteffect — Mond und elektrisches Licht — sich handeln, also um einen Witz, den Besnard so oft erzählte, dass man nicht mehr lacht. Sehr lächerlich aber ist Hohenbergers „persönliche Note". Die Dame trägt Boa und Theatermantel zugleich. Das ist einer jener Ateliergedanken, der einen Aussteller des Künstlerhauses dazu führte, einer Höckerin, die unter ihrem Gemüse auf dem Markte sitzt, als Sitzgelegenheit einen grünsammtenen geschnitzten Salonsessel anzubieten. Der Theatermantel wie das ganze Porträt schmeckt obendrein so nach Provinz, dass man nicht an der Wienzeile, sondern im Kunstverein von Posemuckel zu sein glaubt.

Ueber die Arbeiten Franz Jaschkes lässt sich nur sagen, dass sie da sind; und dass der „Reigen" Rudolf Jettmars da ist, muss aus tiefstem Herzen bedauert werden. Denn das Bild ist geradezu ein Paradigma schädlicher, geschmackverderbender Kunst. Ganz abgesehen davon, dass kein Funke echtes Malertemperament darin lebt — es wäre auch betrübend, wenn wir heute, wo wir Logik und Selbständigkeit in der Malerei wie im Kunstgewerbe und allerwärts anstreben, wieder in den leeren, faden Akademismus und in das sinnlose Spielen mit Draperien verfielen, das uns die Werke Cranes, Leightons und anderer Classicisten verleidet. Die junge Wiener Malerei sagte sich allzu schnell von

einem gesunden ehrlichen Naturalismus los. Die Gefahr liegt nahe, dass man, statt auf neuer Höhe, wieder in dem alten Sumpfe anlangt, dem wir mit Mühe entstiegen sind. Jettmar steckt schon bis zum Halse darin.

Friedrich König scheint die Gefahr zu fühlen. Er stellt diesmal nur zwei einfache Landschaften aus und wirkt darin sympathischer, als in manchen seiner Märchenbilder, die an der Grenze stehen, wo Schwind aufhört und Hendrich anfängt. — Gottlieb v. Kempf gibt zu besonderen Bemerkungen keinen Anlass. Aber dass die Secession die Bilder Julius v. Kollmanns zuliess, ist bös. Zwar scheint das Raffinement, das bei Bernatzik so falsch wirkt, hier ein echtes, das Aesthetenthum mit der Persönlichkeit verwachsen. Die „Evocation" besonders, die er im vergangenen Jahre brachte, machte auf den, der nicht genauer hinsah, den Eindruck eines geschmackvollen Bildes. Heute merkt man, dass der Geschmack grösser ist als das Können, dass hinter der duftigen Hülle seiner Bilder sich eine zeichnerische Impotenz ohnegleichen birgt. Er hat Carrière, hat Aman-Jean betrachtet, bringt rothe und gelbe Rosen ganz gerade so an, lässt weibliche Köpfe von vaporosem Hintergrund sich ganz gerade so herabsetzen. Aber die Schultern sind verkrüppelt, die Hälse zu lang, die Lippen verzeichnet. Es spricht ein Dilettant, der mit Genialität kokettiert, aber, um Künstler zu werden, erst die Zeichenclasse einer Akademie besuchen müsste.

In Kurzweils Damenporträt verbindet sich Herkomer mit Leighton. Auch der Weg zur „Königin Louise" ist nicht weit. Dankenswert ist nur, dass der Maler diesmal sein Bild nicht „die weisse Ballrobe" nannte. Das hätte so gut gepasst zu dem „rothen Schlafrock", mit dem

er uns früher erfreute. Wohin man blickt in der Secession, überall begegnet man seit einiger Zeit dieser unfeinen Neigung zum Genrehaften und zu banalen literarischen Pointen. Wenn es so weiter geht, ist der Tag nicht fern, wo man Blaas und Beischlag um Rath fragt, ob eine Schöne Ninetta oder Clärchen zu nennen sei. Hat doch schon Moser zweien seiner Schränke die Aufschrift „Der reiche Fischzug" und „Die drei Prinzessinnen" gegeben. Das schadete der Güte der Werke nichts. Aber der genrehafte Grundgedanke kann zuweilen ganze Bilder zerstören. Man betrachte zum Beispiel die drei Landschaften von Max Lenz. Gelbe Sonnenflecke und andere schöne Dinge, die in der ersten Zeit des Impressionismus beliebt waren, sind hier in ansprechender Weise gemalt. Doch das Ganze soll heissen „Am Weg zum Wunderland". Also verbindet er — dazu bedarf es nur einiger Schrauben — die drei Rahmen zu einem Triptychon und setzt in das eine Flügelbild weissgewaschene Ehrenjungfrauen, in das andere einen Theaterkönig hinein, der es als besonderes Raffinement zu empfinden scheint, im Walde zu locieren. Und die ernste Wirkung des Bildes ist weg.

Will dieser unglückselige Symbolismus uns alles zerstören, was mit Mühe erkämpft ward? Will man nicht einsehen, dass Boecklins nicht alle Tage geboren werden? Will jeder kleine Reporter den Dichter spielen? Wilhelm List ist ein frischer Künstler. Seine beiden Damenbildnisse sind wenig modern, kommen in der gesuchten, erzwungenen Pose nicht über die Modellmalerei hinaus. Aber sein Bild der betenden Bäuerinnen ist gut. Wie er alle Nuancen von Blau, Weiss, Rosa und Perlgrau zusammenstimmt und flackerndes Kerzenlicht flimmern und

leuchten lässt — daraus spricht das Temperament eines echten Malers. Und ich lese im Katalog „Das schweigende Weiss". Das erinnert mich an Scherze, die in den Tagen Arthur Rimbauds in Paris beliebt waren; erinnert mich daran, wie wenig ernster Geist doch in diesen Leuten steckt und wie sehr sie das Wesen der Moderne verkennen, wenn sie es in einer koketten Austattung des Kataloges oder in koketten Bilderbezeichnungen suchen.

Frau Luksch, die erstmals auftritt, ist die Tochter Macowskis. Es überrascht daher nicht, dass in ihren Bildern etwas von dem Ungestüm, der wilden Grosszügigkeit der jungen russischen Maler lebt. Nur ist in dem Herrenporträt der Kopf gequetscht, was weniger eine Eigenthümlichkeit des Dargestellten als eine zeichnerische Schwäche der Dame sein dürfte, und der „Katzenfresser von Dachau" hätte sich, wenn er nothwendig gemalt werden musste, in einer Zeichnung für die „Fliegenden Blätter" erledigen lassen. Carl Moll ist wie immer so gediegen, dass man ihm gern die unschuldige Freude lässt, ausser in Zeitungsartikeln auch in Unterschriften wie „Vergissmeinnnicht" oder „Gänsemarsch" seinen Geist zu zeigen. Weise Gänse auf grüner Wiese, einen blauen Waldsee oder eine glitzernde Schneestimmung weiss er ebenso gut wie die feinen Lichteffecte eines Innenraumes zu malen. Es liegt über seinen Werken etwas so Schlichtes, Natürliches, dass man die technische Hervorbringung ganz vergisst, über das Bild hinweg in die freie Natur, in ein stilles, trauliches Zimmer zu blicken meint. In dem Interieurbild zeigt er sich obendrein von einer neuen Seite. Nachdem er Schindler und Kuehl absolviert, erledigt er das Pensum des Neo-Impressionismus.

Die Arbeiten von Karl Müller und Eugenie Munk sind solche, die ihren Besitzer erfreuen können. Das Schlachtenbild des Baron Myrbach ist als Schlachtenbild tadellos, und die Landschaftsstudien seiner Gattin sind nicht übel. Anton Nowak hat in der Porträtgalerie ein gutes Bildnis, das den seit Whistler und Fantin-Latour allbekannten Scherz, ein schwarzes Damenkleid vor eine perlgraue Wand zu stellen und einen Profilkopf von dem Schwarzweiss einer Radierung sich abheben zu lassen, in nicht ungeschickter Weise wiederholt. Ausserdem tritt er mit zahlreichen Landschaften auf: guten Skizzen, die nicht den Ehrgeiz haben, gute Bilder zu sein: frisch, farbig und ehrlich, wie man es allerwärts macht. Einfach und ländlich ist auch Ludwig Sigmundt. Man fühlt sich nicht versucht, dem Künstler ein Compliment zu machen. Aber man möchte am Fenster eines Bauernhauses stehen und in die freundliche kleine Welt hinausblicken. Hans Tichy unterrichtet wie immer über die Grenzen seines Talentes. Ein Studienkopf und eine Meerstudie sind erträglich, während der „Gang Marias über das Gebirge" nur zum Bewusstsein bringt, was für ein feiner Künstler doch dieser alte Führich gewesen ist.

Noch wäre der paar graphischen und plastischen Arbeiten zu gedenken. Auch der Krakauer und Münchener, die in dankenswertem Entgegenkommen es der Secession ermöglichten, die wenigen und doch für ihre Arbeitskraft schon zu grossen Säle lückenlos auszumöblieren. Doch ich habe mich selbst und meine Leser nun genug gelangweilt. Es war mir langweilig, durch die Räume der Secession zu gehen, noch langweiliger, diese Bemerkungen niederzuschreiben. Was ich zeigen wollte,

ist nur, dass die meisten Bilder wie in der Secession auch im Künstlerhaus hängen könnten, und dass man den Mitgliedern der Vereinigung bitteres Unrecht thut, wenn man ihnen irgendwelche revolutionäre Tendenzen zumuthet. Secession! Wenn man das ausspricht, denkt man an Wagemuth, an kühnes Drauflosgehen, an Kraft und Frische. Von verrückten Kerlen redet man gern, die uns aufrütteln, unseren Widerspruchsgeist wach machen. Und die Mitglieder der Vereinigung sind so alt, so alt! Zahme Bilder credenzen sie, wie sie anderwärts besser vor vielen Jahren gemalt wurden. Fulminante Manifeste erlassen sie im „Ver Sacrum" und bestätigen ihre schönen Doctrinen nicht durch den Pinsel. Was anderwärts längst eine billige Cliché-schönheit geworden, wird den guten Wienern als etwas Weltumstürzendes, noch nie Dagewesenes vorgeführt.

Für mich bedeutet dieser Artikel weder eine Schwenkung, noch einen Widerspruch zu dem, was ich früher sagte. Denn ich bin der Ansicht, dass man alle Dinge von zwei Seiten betrachten kann. Es ist in Wien so wenig, ach so wenig von Kunst zu merken. Und da wir der Secession eine gewisse Auffrischung dieses lethargischen Kunstlebens danken, hielt ich es für die nützlichste Thätigkeit der Kritik, den Leuten immer wieder zu sagen, dass sie an dem Wenigen, das ihnen geboten wird, dankbar, ohne Nebengedanken sich freuen möchten. Ich vergass ganz das Ausland, vermied alle Vergleiche, suchte im Geringsten etwas Gutes zu finden. Aber wenn aus dieser Auffassung der Kritik falsche Consequenzen gezogen werden, wenn die Secessionisten sich den Anschein geben, als ob sie die neue Kunst nicht schülerhaft imitierten, sondern selber

erfunden hätten, wenn sie mit dem Gefühl durch die Welt gehen, dass jedem von ihnen schon zu Lebzeiten ein Denkmal gebüre und dass es ausserhalb des Secessionsgebäudes nur Trottel gebe; wenn dünkelhafter Hochmuth das weitere Vorwärtsstreben hemmt: dann ist doch angebracht, das Glas einmal umzudrehen, die Distanz zu markieren, die eine säumige Nachhut von der kühnen Avantgarde trennt; daran zu erinnern, dass Bescheidenheit eine Zier ist, und dass aus jedem Bilde durchs Mikrophon die Stimme eines Ausländers spricht. Stöhr in seinem Quartaneraufsatz sagt, dass die Kritik, unbekümmert um das Entstehen echter Kunst, sich unberufen zur Lehrmeisterin aufspiele. Möchten die braven Herren, bevor sie sich zu Genien aufspielen, etwas leisten. Vorläufig ist nicht der Duft eines „heiligen Kunstfrühlings", nur das Parfum von Räucherkerzchen zu spüren.

DIE HERBST-AUSSTELLUNGEN 1901

Wien ist, mit Berlin verglichen, eine città morta. Es geht auf künstlerischem Gebiete nichts vor. Nur jetzt, in der Weinachtszeit, ist nach langer sommerlicher Stille ein wenig Leben in die schlafende Welt gekommen.

Im österreichischen Museum ist die Winterausstellung eröffnet. Sie zeigt, wie viel alte Cultur doch in diesem brachliegenden Boden schlummert. Die Freude am home, an der schönen Ausgestaltung des Lebens haben die Wiener ja immer gehabt. Noch in der Biedermaierzeit, als anderwärts nüchterne Oede herrschte, lag über den Wiener Zimmern die gediegene Vornehmheit von einst. Mit Makart setzte jene andere Bewegung ein, in der, so verkehrt sie auch war, doch die Sehnsucht nach ästhetischer Cultur sich so ungestüm äusserte. Und das Kunstgewerbe ist es noch jetzt, das mit seinem freundlichen Schimmer diese sterbende Welt vergoldet.

Viel Wertloses, Falsches läuft unter den ausgestellten Dingen mit unter. Bei Sandor Jaray herrscht noch immer der Makart-Stil. Portois und Six huldigen einer aufgeschminkten Moderne, jenem Talmistil, den Bahr die „falsche Secession“ genannt hat. Aber unter den Dingen, die Friedrich Otto Schmidt und August Ungethüm, Sigmund Jaray und Anton Pospischil aus-

stelten, ist doch recht viel Hübsches. Namentlich die Möbel aus gebogenen Hölzern, die von Jacob und Josef Kohn hergestellt werden, sind beachtenswert. Niedlich ist die Grillparzer-Stimmung, die einige Zimmer suggerieren. Da steht in der Fensterecke ein altmodischer Vogelbauer, in dem ein Kanarienvogel singt. Lithographien von Kriehuber hängen an der Wand. Kleine altmodische Blumen, steife Notenständer und spitzbeinige Sofas beschwören das Bild einer patriarchalisch-traulichen Welt herauf, in die man sich gern aus dem Hasten des Tages zurückträumt. Und dem Hofrath Scala, so viel er im einzelnen fehlte, muss man lassen, dass er diese Freude der Wiener an hübscher Interieurkunst geschickt wachzuhalten und zu schüren weiss. Die Leute schieben sich durch die Säle. Sie discutieren, sie bestellen, sie kaufen. Das Kunstgewerbe wenigstens hat in Wien einen Boden.

Desto schlechter geht es der Kunst. 599 Nummern stellt die Künstlergenossenschaft auf ihrer Weihnachtsmesse zur Schau, zum Theil ganz erträgliche Sachen, die den Zweck guter Sofabilder erfüllen. Doch es fehlt an Persönlichkeiten. Man fühlt kein Bedürfnis, sich durch den Katalog belehren zu lassen, wie die Maler heissen, die die hübschen Niehtigkeiten herstellen. Die Mitglieder des Hagenbundes, die früher einen Schein jungen Lebens in die Leichenhalle am Karlsplatz brachten, stellen erst im Jänner in ihrem neuen Gebäude aus. Meister wie Darnaut und Ribarz verschinden unter der Masse von Mittelgut, das sich ringsum breit macht. Und unter den Jungen einen aufgehenden Stern zu erspähen, ist mir nicht gelungen.

Sonst gibt es keine österreichische, nur fremde

Kunst — sofern man nicht Defregger, der im Obergeschoss des Künstlerhauses ausstellt, als Oesterreicher zählen will. Diese Ausstellung zu machen war ein schöner Gedanke. Denn für Defregger ist, nachdem er so lange durch seine Nachahmer trivialisiert war, jetzt wieder die Zeit gekommen. Gewiss, seine berühmten Bilder muthen fremd an. Defreggers Verhängnis war, dass er Schüler Pilotys wurde, dass seine Thätigkeit in die Jahre fiel, als die Historienmalerei den Geschmack beherrschte. Die akademische Anordnung und der „Lärm in Gefühlen" nimmt seinen grösseren Bildern die Natürlichkeit. Es wird zu viel geschuhplattelt, gejuchzt und mit den Augen gerollt. Es werden die pathetischen Gefühle durch zu viel Armbewegungen commentiert, wie sie nicht Tiroler, nur die Wallensteine und Senis der historischen Schinken machen. Doch unter den 123 Werken gibt es auch Skizzen. Hier ist Defregger ein grosser, wahrer, lieber, herziger Meister. Alles, was an den „Compositionen" stört, fällt weg. In schneidig-markigen Strichen malt er den Kopf eines Wildschützen, eines Bauern: knorrig, urwüchsig derb; den Kopf eines Dirndls: frisch, ländlich und stolz. Auch alte Bauernstuben malt er mit grünen Kachelöfen und schweren eichenen Möbeln; winklige Dorfgassen, verfallene Sennerhütten und stille Gehöfte, wo ein runzliges Mütterchen, ein müder Holzknecht von der Arbeit ausruhen. Hier ist er kein Salontiroler. Kernig und kraftvoll schildert er Land und Leute seiner Heimat. Sogar ein Maler von grossem Feingefühl ist er. Man denkt an Pettenkofen, wenn er irgendwo ein Stück Blau in die graugrüne Harmonie der Landschaft setzt. Man fühlt das Gesunde, echt Ehrliche dieser

Kunst, wenn man zu den Bildern der Modernen kommt, die, ach so häufig, den Eindruck tändelnder Spielerei, der parfümierten Unwahrheit machen.

Ich bin der Secession sehr dankbar. Denn wenn die Arbeit nach dem Sprichwort auch das Leben süss macht, ist man als Kunstberichterstatter doch angenehm überrascht, wenn man keine vorfindet. All diese schönen Bilder weiss man auswendig. Gute Bekannte sind es, die man von Venedig und Paris, von Stockholm, Dresden und Darmstadt, von Keller und Reiner und Cassierer kennt.

Die Ausstellung ist recht gut. Freilich mit demselben Rechte kann gesagt werden, sie ist nicht gut. Gut ist sie. Denn die Bilder sind — wie immer an der Wienzeile — decorativ zu feiner Wirkung gebracht und auch so ausgewählt, dass in der Hauptsache sich ein harmonischer Klang ergibt. Schlecht ist sie. Denn eine Ausstellung, die von einer Künstlervereinigung veranstaltet wird, muss auch Neues bringen, nicht nur die Wanderbilder, die seit Jahresfrist jedem Kunstliebhaber bekannt sind. Und wenn ich dem Publicum sage: Was Ihr da seht, ist eine „nordische Ausstellung", so müssen ex officio die repräsentierenden Männer des Nordens da sein.

Zufällig hat mich mein Weg im Sommer nach dem Norden geführt. Namentlich Norwegen ist reich an jungen Talenten, die heute noch unbekannt, morgen berühmt sein werden. Ich signalisiere die Namen: Fr. Borgen, Jakob Bratland, Fr. Collett, Halfdan Egedius, Jacob Gloersen, R. Hjerlow, Otto Hennig, Olaf Isaachsen, Lars Jorde, Andreas Singdahlsen, Harald Sohlberg, Torleiv Stadskleiv. Theils handelt es sich um Land-

schaften, die noch viel feiner und „norwegischer". als es Thaulow gethan, nordische Frühlings- und Winterstimmungen wiedergeben, theils um eine formenstarke, farbenleuchtende decorative Kunst, die das Gebiet weiter ausbaut, das Gerhard Munthe erschloss. Sind der Secession diese Namen nicht bekannt? Muss immer ein Berliner Kunsthändler erst das Neue ausgraben, bevor es von der Spree nach der Donau kommt? Wer immer hinter den anderen hergeht, geht nie an ihnen vorbei, pflegte der alte Michelangelo zu sagen. Die Münchener Ausstellung, in der Paulus der Welt die Boys of Glasgow servierte, war ein geschichtliches Ereignis. Und es wäre schön, wenn auch die Wiener Ausstellungen zuweilen in der Geschichte der Entdeckung eine Rolle spielten.

Was ich von Norwegen sagte, gilt von allen übrigen Ländern. Auch in Schweden gibt es ausser den Künstlern, die schon 1893 in meiner Geschichte der Malerei gebucht wurden, und denen, deren Bekanntschaft uns Paris, Venedig und das Wiener Künstlerhaus vermittelten, solche, die noch fast unbekannt sind und die es der Mühe lohnte, nach Wien zu laden. Die interessanten Landschafter R. Lundberg und P. A. Svedlund seien unter andern genannt. Herr Goethe in Stockholm, der Museumsdirector, würde die Abgesandten der Secession in ihren Bemühungen, Neues aufzufinden, ebenso liebenswürdig unterstützt haben, wie die Herren Dietrichson und Aubert in Christiania. Aber in Skandinavien sind ja die Delegierten überhaupt nicht gewesen. Man hat in Wien eine schwedisch-norwegische Ausstellung veranstaltet, ohne im Lande selbst die nöthigen Erkundigungen einzuziehen — wie wenn ein Schrift-

steller ein Buch über die skandinavische Kunst veröffentlichen wollte, ohne die Namen der Künstler zu kennen, die zu besprechen sind. Nur in Russland und Finnland sind die Delegierten gewesen. Und da wundere ich mich wieder, dass sie fast lediglich das fanden, was man auf der Centennale und in Darmstadt sah. Von den Finnen ist Victor Westerholm vergessen. Einer russischen Ausstellung fehlen, wenn Victor Wasznezow und Maliavine nicht da sind, die Gipfel. Und wenn unter diesen Nordländern auch Schweizer sein sollten — was nicht unbedingt nöthig war — so möchte ich der Secession verrathen, dass die feinsten Künstler, die zur Zeit dort arbeiten, Ernest Bieler und Edouard Odier; David Estoppey und Alfred Rehfous; Louis Rheiner, Paul Bovier und J. P. Simonnet heissen.

Man braucht, um eine gute Ausstellung zustande zu bringen, ja gar kein Künstler zu sein. Aber man muss Kenntnisse haben. Die scheinen den Herren der Secession ganz ebenso wie den Mitgliedern der Genossenschaft zu fehlen. Man muss sich auch bewusst sein, dass die Inscenierung einer Ausstellung im Grunde dasselbe ist, wie die Composition eines Bildes oder die Abfassung eines guten Artikels. Schreibe ich ein Feuilleton über nordische Kunst, so würde jeder Leser mich für verrückt halten, wenn ich in der Einleitung von deutscher Plastik spräche. Die Secession bringt als Ouvertüre die Arbeiten Hermann Hahns, die nach Schluss der Darmstädter Ausstellung zufällig frei wurden, und trägt so selber an der Misère unserer Kunstkritik die Schuld. Denn auch wir Schriftsteller sind — was die Herren nicht vergessen mögen — Künstler und ärgern uns, über Dinge zu schreiben, die

in ihrem wirren, planlosen Durcheinander keine vernünftige Composition gestatten.

Doch vergessen wir die Fehlenden. Betrachten wir nur, was da ist.

Karl Wilhelmson, dessen Bilder den Eintretenden begrüssen, ist ein sehr starker, herb nordischer Künstler. Das Elegante, Prickelnde, das sonst die Schweden haben, ist ihm fremd. Aber knorrige Bäuerinnen, die über die Aecker schreiten, alte Frauen, die in Kissen gebettet im Lehnstuhl sitzen, weiss er mit fast dänischem Zartgefühl, fast dänischer Traulichkeit zu schildern. Eugène Jansson, von Venedig bekannt, ist mehr schwedischer Virtuose, ordnet sich der Gruppe jener Maler ein, die die Wunder des Mälarsees — Lampions, Feuerwerke, Leuchtthürme, das silberige Mondlicht, das auf blauschwarzen Fluten spielt — mit so stupender Pinselgeschicklichkeit schildern. Der „Eidervögelstrich" des Bruno Liljevors gehört vielleicht nicht zu dessen besten Werken. Er ist Thiermaler. Wasser kann er nicht malen. Es bleibt eine todte Materie. Doch über die japanische Scharfäugigkeit, mit der er die Bewegung der Vögel erhascht, kann man nicht genug staunen. Auch hat das Bild eine Urweltstimmung, eine homerische Grösse, die sich nicht beschreiben, nur fühlen lässt. Aehnliches gilt von den Arbeiten G. A. Fjaestads. Mag er den Sternenhimmel malen, der silberklar über schneebedeckte Waldungen sich breitet; moosübersponnene Felsblöcke, die einen stillen Weiher umsäumen oder gelbe Aecker, über die der Blick weit ins Unendliche hinausschweift — es liegt über den Bildern eine feierliche, beinahe kirchliche Stimmung. Ja, auch Märchenstimmung, wenn man will,

ist darin enthalten. Man kann sich denken, dass durch diese Fluren die Geister des nordischen Mythus wallen. Und unbeschreiblich ist die monumentale, decorativ plastische Wirkung. Bei uns hatte Haider vorher Aehnliches angestrebt. Doch er hat nur die zeichnerische Schärfe, nicht die Grosszügigkeit, die sculpturale Flächenstilisierung mit dem jungen Schweden gemein, dessen Bilder den Raum machtvoll wie Mosaiken beherschen.

Von den übrigen Landschaftern reicht an Fjaestad keiner heran. Man sieht in der russischen Abtheilung Bilder von Purwit und Ryloff, auch die Friese des Korowine, die den Pavillon der Pariser Ausstellung schmückten. Doch länger fesseln die Werke zweier anderer Meister. Constantin Somoff ist ein grosser, ganz wunderherrlicher Künstler, unter den Romantikern der Biedermeierzeit — Beardsley, Eichler, Vogeler — die allerfeinste Erscheinung. Und der Pan des Wrubel ist Russland: nicht der hellenische Pan, sondern der Pan der Steppe; der arme, besoffene, russische Bauer mit dem blödtraurigen, fuselgetrübten Auge, der seine Rohrpfeife wie eine Schnapsflasche hält. Das ganze Leid, das über dem russischen Boden lastet, ist in dem einzigen Werk enthalten.

Norwegen ist, wie gesagt, mit Krohg, Munch und Werenskiold allzu spärlich vertreten, und die Werke der Schweizer zu bringen, lag nicht viel Grund vor. Denn Segantini kennt man in Wien zur Genüge. Also lohnte es sich nicht, Alexander Perrier vorzuführen, der nur ein kraftloser Abklatsch dieses Meisters ist Und Ferdinand Hodler, offen gestanden, hat mich sehr enttäuscht. Niemand wird leugnen, dass aus seinem

Frühlingsbild ein grosser Actmaler spricht, und dass in dem Bilde des „Auserwählten" die herben, blauschwarz-grün-grauen Farben einen ernsten Accord ergeben. Warum zum Teufel aber hat er diesen Auserwählten gemalt: diese sechs in der Luft perpendicular hängenden Burne Jones-Engel mit den verlogenen Gesten; diesen nackten Jungen, der sie verzückt betrachtet, und dieses Bäumchen, das ein Symbol des Kreuzes sein soll? Ich komme auf mein ceterum censeo: dass doch der Naturalismus die gesündeste Kost ist, während das neuidealistische Fahrwasser, in dem wir heute segeln, allzu viele veranlasst, todtgeborene Kinder in die Welt zu setzen: Werke, die nichts bedeuten, nichts sagen, weil sie aus keiner echten Empfindung heraus entstanden. Denn kann vielleicht eines dieser Werke uns gleich starke Stimmungen wie die Werke des Fjaestad, Liljefors oder Wilhelmson vermitteln? Schon vor der „Angst" des Edvard Munch stehe ich rathlos. Ein symbolistisches Thema scheint in sehr genrehafter Weise erledigt. Und vor den anderen phantastischen, legendarischen und symbolistischen Dingen habe ich entweder das Gefühl der artistischen Spielerei oder der unechten Empfindung oder eines Literatenthums, das zu Kaulbach führt.

Gewiss, die Bilder Axel Galléns sind gut. Sie zeigen eine ernste, unberührte, nordische Welt, wo der Schnee glitzert, Kiefern und Föhren aus röthlichem Haidekraut aufragen, Ebereschen, Schlehen und Hagebutten aus wildem, dunklem Gesträuch hervorblinken; auch die Figuren haben in Bewegung und Ausdruck fast giotteske Grösse. Die Werke sprechen, selbst wenn man die Fabel nicht kennt. Aber sie illustrieren doch

Fabeln. Nicht im Katalog nur — auf 6 Seiten — sind die Geschichten erläutert. Es liegen auch Bücher auf: „Kalewala, das Volksepos der Finnen, übersetzt von Paul Hermann, Helsingfors 1885“ und „Kalewala, oder die traditionelle Poesie der Finnen, Historisch-kritische Studie von Domenico Comparetti, Halle 1882“. Also ich soll mich für Joukahainen und Kullerwo, für die Mutter Lemminkainens und für Ilmarinen begeistern, wie früher für die gemalte Gelehrsamkeit des Cornelius und die historischen Dunkelmänner Pilotys. Nachdem mit Mühe die Freude an Formen und an Farben geweckt ist, wird dem Publicum schon wieder Anleitung gegeben, in der literarischen Idee den Wert von Kunstwerken zu erblicken.

Aehnliche Bedenken wecken die Werke Toorops. Der ist gewiss ein grosser, sehr origineller Meister. Zwar die pointillistischen Sachen braucht man nicht zu bewundern. Signac und Rysselberghe machen das ebenso. Aber welches Können, welche Feinheit haben seine übrigen Werke! Da sind Füllungen für Kaminthüren: das ganze Kunstgewerbe der Mackintosh liegt darin. Da ist der Kopf einer Engländerin und die Loreley. Khnopff, soviel Aehnlichkeit er mit Toorop hat, wirkt süsslich neben so machtvollen Werken. In diesem spitzen Kinn, dieser stahlscharfen Nase, diesem kaltseelenlosen Auge ist wirklich das Dämonische, das Khnopff anstrebt und doch so selten erreicht. Das Bild einer Mutter wirkt wie die Verkörperung von La Terre, wie das Symbol der Fécondité. Ganz wunderbar, an Monticelli gemahnend ist auch die gelbrothgrüne Farbenorgie, die der Katalog nicht nennt. Allein durch die Farbensuggestion beschwört Toorop hier eine strahlende

Märchenwelt, das sonnig leuchtende Italien Ariosts herauf. Dabei ist er ein Meister der Mimik und der Geberdensprache, wie wenig andere heute. Man sehe etwa, wie in dem Relief „Das Sehnen" allein die Handbewegung die Stimmung ausdrückt. Man beachte die Intensität der Mimik in dem „Garten der Leiden", den Rôdeurs und dem „Fatalismus", wo das Körperliche ganz in dem Ausdruck seelischer Stimmung — der Angst, des Bangens, des gespenstischen Grausens — aufgeht; beachte gleichzeitig den Reiz dieser Linien, die gleichsam Schallwellen sind, von einem melodischen Wohlklang, der auf das Auge wirkt, wie Musik auf das Ohr. Gespöttelt, gewitzelt darf über Toorop nicht mehr werden. Die Ausstellung liefert den Beweis, dass er einer der ernstesten unter den Suchern der Gegenwart ist. Gleichwohl! Der Höhepunkt einer neuen symbolischen Kunst ist in den Werken nicht zu sehen. Dazu sind sie zu literarisch gedacht, zu zersplittert, zu kleinlich, zu sehr mit den Bildungselementen der ganzen Vergangenheit durchsetzt. Ich habe lange das Bild des Fatalismus studiert, und schliesslich gelang es mir, zu verstehen, dass der Gewandstreifen, der sich um den Genius wickelt, die Wünsche und Gebete der Menschen bedeuten soll, die das Schicksal umschmeicheln und umkosen; dass die Kerzen das Licht der Hoffnung bedeuten und die schwarzen Gruben den Abgrund, in den das Fatum, unerbittlich, unnahbar, alle Gebete der Menschen einsargt. Aber ist solche Schwerverständlichkeit etwa das Ziel der Kunst? Muss die Entzifferung eines modernen Bildes die gleiche Mühe verursachen wie die Lectüre einer altchaldäischen Handschrift oder ägyptischer Hieroglyphen? Ich hatte kürzlich Gelegen-

heit, in London wieder Werke des George Fredrick Watts zu sehen. Auch hier handelt es sich um Allegorien und Symbole. Der Egoismus ist dargestellt, der Tod, die Güte, die Gerechtigkeit, die Zeit, das Gewissen. Und die Leute erörtern nicht, was der Maler wohl meint. Nein, sie verstehen die Werke, sie sind so andächtig und still, als ob sie in keiner Bildergalerie, sondern in einem Gotteshaus wären. Denn Watts ergeht sich nicht in spitzfindiger Scholastik. Er gibt den Menschen keinen Rebus zu lösen auf. Er ist einfach, sehr einfach. Der Gedanken- und Empfindungsgehalt unserer Zeit hat sich zu schlichten, grossen Formen verdichtet. Hier, nicht bei Toorop ist das Ziel. Erst wenn es unseren Malern gelingt, Werke zu schaffen, vor denen die Menschen der Gegenwart mit der Empfindung stehen, mit der die Hellenen vor ihren Götterbildern, die Menschen des Mittelalters vor ihren Heiligen standen — erst dann haben wir den neuen Symbolismus, die neue Tempelkunst, nach der wir uns sehnen. Meister wie Toorop sind in der artistischen Gourmandise, mit der sie den Empfindungsgehalt aller versunkenen Culturen auskosten, von diesem Sacralstil himmelweit entfernt. Sie sind nur Brüder des Des-Esseintes, Schöpfer einer sterilen Decadencekunst, deren Ueberwindung das Ziel aller Gesunden, Kraftvollen sein muss. Und für die Wiener, die an den Bildern doch lernen wollen, sind gerade solche Werke keine gesunde Kost. Das Kunstgigerlthum, das hier ohnehin blüht, erhält weitere Nahrung. Möchte das Wort Théo Gautiers „L'art robuste seul a l'éternité“ nicht ganz von den Secessionisten vergessen werden.

WORPSWEDE

Es waren die Jahre des plein air. Man wollte Luft malen statt brauer Sauce. Das Tageslicht sollte an die Stelle des Galerietons treten. Also suchte man nach allem, was grau war, malte graugrüne Wiesen und staubige Landstrassen, fahle Octoberstimmungen mit dürren, bestaubten Disteln, Bauplätze mit weisslicher, kalkdurchschwängerter Luft. Nachdem man im Grau geschwelgt, kam dann die Sehnsucht nach Farbe. Es wurde Boecklin bewundert, weil er Farben mischte, voller, leuchtender, strahlender, als es auf Erden gibt. Es wurden die Schotten bewundert, weil sie eine farbensatte Natur, nicht die stimmungslose graue Werktagswelt schilderten. Und die Worpsweder traten auf, die in Deutschland nach sonoren „schottischen" Motiven suchten.

Einen solchen Zusammenhang anzunehmen fühlt sich der Historiker versucht. Denn die Worpsweder wurden erst 1895, fünf Jahre später als die „Boys" bekannt. Doch in Wirklichkeit war die Geschichte anders. 1884 schrieb man. Da kam die Tochter des Kaufmannes von Worpswede — kein Mensch, der nicht Worpsweder war, wusste damals den Namen — ein Fräulein Stolpe, auf Besuch zu einer Verwandten nach Düsseldorf. Deren Mietsherr war ein junger Maler,

ein Akademieschüler namens Mackensen. Und da Jungfer Stolpe gar Schönes von dem weltverlorenen Marschendorf erzählte — nebenbei auch der Billigkeit halber — fuhr er hin. Dann im darauffolgenden Jahr, 1885, kam er wieder, von seinen Freunden Otto Modersohn und Alexander Henning begleitet, dem armen Grossveranlagten, der sich im Münchener Hofgarten erschoss. Das war die Entdeckung von Worpswede, wo heute ausser den Entdeckern noch Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler und Hans am Ende leben, nicht weit von Carl Vinnen, dem Gutsherrn, der auf Osterndorf seinen Sitz hat. Auch mich hat mein Weg jüngst nach dem stillen Erdwinkel geführt. Ich lernte sie alle kennen, die lieben Leute, deren Bilder man auf Ausstellungen bewundern, aber doch erst verstehen kann, wenn man auf dem Boden stand, aus dem sie herauswuchsen.

Eine Fahrt nach Worpswede ist eine Staroperation: als schwinde plötzlich ein grauer Schleier, der sich zwischen die Dinge und uns gebreitet. Gleich wenn man der Zweigbahn entstiegen ist, die von Bremen nach Lilienthal führt, beginnt ein seltsames Flimmern und Leuchten. Haben diese Bauern einen Farbendämon im Leib? Oder ist's nur die Luft, die weiche, feuchtigkeitdurchsättigte Luft, die alles so farbig macht, so tonig und strahlend? Ich blicke auf die blauen Zügel, die mein Kutscher hält. Sie phosphorescieren und flirren. Ich blicke auf die blauwollenen Handschuhe, auf das tiefrothe Brusttuch eines Bauernpaares, das ganz fern auf der Landstrasse daher kommt — sie leuchten und strahlen wie von innerem Feuer durchglüht. Da steht ein Arbeiter in hellblauem Kittel neben einem perlgrauen Birkenstamm. Dort

hängt an einer Leine ein rother Unterrock, und er sprüht Farbe wie Purpur. Dort ist eine Bauernhütte blutig roth gestrichen, ähnlich denen, die es in Norwegen gibt. Doch während dort in der dünnen durchsichtigen Luft alles klar sich abzeichnet, wird es in Worpswede zur Tonsymphonie: diese rothe Mauer mit dem saftigen Epheu, dieses hohe, fast bis zum Boden reichende Strohdach, worüber feuchtgrünes Moos sich wie ein Teppich breitet. O dieses Moos in Worpswede! Alle Dinge überspinnt es: nicht nur die Stämme der Bäume, auch das Gebälk der Häuser, die Ziegel der Backöfen und das Holz der Zäune. Da schillert es citrongelb, dort grüngelb, dort bläulich grün, die ganze Natur in eine Farbenvision verwandelnd. Nicht einmal im Spätherbst entfärbt sie sich. Denn tiefbraun leuchtet das Heidekraut. Rostbraun sind die Blätter der Eichen. Die kleinen Birkenwaldungen gleichen Zauberhainen, in denen silberne Bäumchen goldene Blätter tragen. Dann, wenn man weiter kommt, wird es düsterer, ernster. Tiefbraun, beinahe roth-schwarz, zieht der Moorboden sich hin, zuweilen von Föhrenwaldungen, schwarzen Ackerfeldern und gelben Lehmgruben unterbrochen. Die Wiesen stehen unter Wasser. Nur hie und da ragt tiefgrünes Schilf aus den blauschwarzen Fluten auf. Und in den Stunden der Dämmerung verwebt sich das alles zu grossen mystischen Harmonien. Die glührothen Wolken und die glührothen Hütten haben alles Sonnenlicht aufgesaugt und strahlen es wieder, während die Erde schon in farblosem Schweigen daliegt.

Nun, wenn die Farben todt sind, beginnen die Formen zu reden. Die erhabene Poesie der weiten

Ebene enthüllt sich. In grosser mächtiger Silhouette zeichnet der Weyerberg, der plumpe niedere Kirchthurm Worpswedes sich vom Himmel ab. Riesenhaft wirkt der Viehhirt, der dort oben über die Höhe kommt; machtvoll wie eine Statue der Fischer, der steil aufgereckt in seiner Barke steht. Drohend wie Spiesse strecken die Bäume, die die Hütten umhegen, ihre Aeste aus: Wächter gleichsam, die ein Heiligthum schützen. In der Luft kreist einsam ein Vogel. Ganz gespenstisch muthet der schwarze Ziegenbock an, der da sinn- und zwecklos auf dem Moore steht, als ob er eine Hexe erwarte, um sie nach dem Blocksberg zu tragen. Das ist auch der Boden, auf dem das Märchen wächst. Irrlichter scheinen über das Moor zu huschen. Die schwarzen Föhren werden zu Phantomen. Der einsame Backofen, der da aus der Landschaft aufragt, wirkt wie ein Grabmonument, das in der Urzeit einem Helden errichtet wurde. In der zerfallenen Hütte dort drüben, aus deren Fenster ein grelles, schwefelfarbenes Licht fällt, scheinen böse Geister zu Gast. Wie gelbe Frauenhaare flattern die Binsen. Aus dem verfaulten Baumstrunk lugt die Waldfrau, in weisse Gewänder gehüllt, hervor. Den Bauer führt das zum Aberglauben, zur Phantastik den Künstler.

Die Worpsweder wurzeln in diesem Boden wie Bäume in ihrem Erdreich. Keiner ward da geboren. Aus den verschiedensten Orten kamen sie: Overbeck und Vogeler aus Bremen, Modersohn aus Soest Mackensen aus Braunschweig, Hans am Ende aus Trier Doch sie sind Bauern geworden, haben sich Ackerland erworben und Häuser gebaut. In jeder Stunde des Tages sind sie draussen in Wald und Feld, das Werden

und Sterben der Natur, ihr Welken und Keimen beobachtend. Und zu jedem hat sie in anderen Lauten geredet. Jeder hat andere Stimmungen aus diesem seltsamen Boden gezogen.

Mackensen — so weit man wagen darf, Künstler in das Prokrustesbett einer Charakteristik zu spannen — ist der Maler der Bauern, der Maler jenes kernhaft knorrigen, wetterharten Friesengeschlechtes, dem der Rembrandt-Deutsche die Zukunft prophezeite. Er kennt diese Schiffer, in deren markige Züge Sturm und Wetter ihre Furchen gegraben haben; diese Torfstecher, die, tief eingesunken in das Erdreich, unter dunklem, wolkenschwerem Himmel ihr hartes Tagewerk thun; diese Matronen, deren runzlige Gesichter und müde Augen von mancher Bitternis des Lebens erzählen; diese Bauernhäuser mit der weiten Diele, wo ungetrennt voneinander Kühe und Menschen wohnen. Er ist mit der Bevölkerung verwachsen, nimmt — wie Millet in Barbizon oder Leibl in Aibling — an den Freuden, dem Kummer der Bauern theil, zeigt ihre Arbeit, die den Rücken beugt und die Glieder schwer macht. Da sitzt ein Mütterchen, Kartoffel schälend, am glimmenden Herde. Dort ruht ein Moorbauer, die Pfeife qualmend, vor der Hausthür aus. Oder ein Kind ist gestorben. In der weiten Diele haben sich die Leidtragenden — in schwarzem altväterischem Rock, hohe rauhhaarige Cylinder auf dem Kopf — versammelt. Doch sie klagen nicht. Stumm, wie steifgefroren, sitzen sie da. Alles rührselig Pathetische ist diesen harten, wortkargen Menschen fremd. Gerade diese Schweigsamkeit, dieses Fehlen jeder „Stimmung" gibt Mackensens Bildern wie denen Cottets ihre herbe Grösse.

Als ich bei Modersohn eintrat, dachte ich an die Worte Taines: „Der Mensch ist von der Erde ebensowenig zu trennen wie Thier und Pflanze.“ Denn wie ein Rebhuhn, ein Auerhahn, ein Fasan die Farben des Bodens annehmen, auf dem sie leben, hat Modersohns rostbrauner Bart ganz die Farbe des Laubes, das er so gerne malt. Otto Modersohn ist ein ernster, grosser, grübelnder Künstler. Während Mackensen mit seinem blonden Schnurrbart und seinen schneidigen Zügen dem deutschen Landwehrmann gleicht, wie ihn unsere Siegessäulen zeigen, macht Modersohn mit seiner goldenen Brille und seinen leisen Bewegungen den Eindruck eines stillen Gelehrten. Mackensen ist der Fanatiker, der Märtyrer. Unter unsäglichen Schwierigkeiten hat er sich durchgerungen, hat bei Wind und Wetter Pleinair gemalt mit dem Eifer eines Menschen, der nicht an den Augen und an den Fingern friert. Modersohn, mehr Stubenmensch, führt alles auf die Gesetze der Natur zurück. Das erste, worauf in seiner Werkstatt der Blick fällt, ist eine zoologische und botanische Sammlung: getrocknete Blumen und ausgestopfte Vögel, Schmetterlinge, Käfer, Libellen. Aus den Farben dieser Dinge entwickeln sich seine Bilder. Indem er die Thiere und Pflanzen Worpswedes studiert, sucht er sich Klarheit zu verschaffen über die significanten Farbenstimmungen der Landschaft. Modersohn hat alles gemalt: jene Stimmungen des Frühlings, wenn die Birken perlgrau sich von zartem Wiesengrün absetzen; auch den Sommer, wenn die Sonne schwer über den Kieferwaldungen, den Aeckern lastet. Doch die Farbe seiner Möbel ist rostbraun. So ist ihm auch am liebsten jene Stimmung des Herbstes, wenn die Bäume wie Riesenbouquets in

tausend rostbraunen Tönen schillern, wenn die violettbraune Heide, die schwarzen Schlehen und die hochrothen Hagebutten, die Brombeeren, Ebereschen und Preisselbeeren in hundert verschiedenerlei tieftonigen Farben leuchten. Seine Bilder entstehen, möchte ich sagen, aus der Stimmung des Rüsselkäfers heraus, der im raschelnden, gelbbraunen Laube lebt. Und derselbe Mann, der in diesen Bildern ein so „denkender Künstler" ist, wirft des Abends bei der Lampe mit schwarzer und rother Kreide seltsame Zeichnungen aufs Papier: schiefe, halb zusammengesunkene Hütten, in denen es von Geheimnissen raunt und flüstert; Backöfen, aus denen Dämpfe aufsteigen, die sich zu menschlichen Formen verdichten. Ein verhutzeltes altes Weib, auf den Krückstock gestützt, beugt sich zu einem flachshaarigen Mädchen, einem rotznäsigen Buben nieder, man denkt an Hänsel und Gretel. Das Flechtenmoos, das im Winde flattert, wird zu einem Märchenkönig mit langem, wallendem, weissem Bart. Die Synthese der beiden Anlagen hat sich bei Modersohn noch nicht vollzogen. Aber wenn sie kommt, wird eine nordische Phantastik da sein: etwa das Himmelreich, wie es Hannele sich dachte, oder jener Bauerngespensterglaube, wie ihn Werenskiold zeichnete.

Fritz Overbeck empfieng mich in Wasserstiefeln, und damit ist auch die Note seiner Kunst gegeben. Während Modersohn mehr im Walde haust, ist Overbeck der Maler der Moorniederung, der Schilderer jener lehmigen Ebenen, wo man über Tümpel springen muss, um vorwärts zu kommen, wo man bei jedem Schritt in feuchten Moorboden einsinkt, von Schilf, Röhricht und fetten Wasserpflanzen umwogt. Die Hamme, Wümme

und Worpe münden mit ihren vielverästelten Canälen bei Worpswede in die Nordsee. Schwere Kähne mit schwarzen theergetränkten Segeln gleiten träg und langsam über die schwarzen Fluten. Diese Stimmungen hat Overbeck mit einer Kraft gemalt, dass man die Torferde zu riechen, die feuchte, dicke Luft nicht zu athmen, sondern zu schlürfen glaubt. Nebenbei ist er ein wunderbarer Interpret jener seltsamen Abendstunden, wenn die schweren feuchtigkeitgeschwängerten Wolken tiefpurpurroth leuchten, die rothen Hütten wie glühende Backöfen daliegen und aus den Fenstern gelbe Lichter zucken, als seien Christbäume angezündet.

Heinrich Vogeler war mir manchmal langweilig. Das Kling-Klang-Gloribusch, die Haselnussbiedermeierei unseres Otto Julius schien mir zu sehr in seinem Oeuvre zu herrschen. Doch seit ich ihn kenne, weiss ich, wie sehr auch bei ihm Herz und Hand, Mensch und Künstler sich decken. Als Vogeler zum erstenmal nach Worpswede kam, sah er dort ein niedliches kleines Mädchen, die Lehrertochter, kaum 14 Jahre alt, mit weichem, weissblondem, die Stirn wie ein Diadem umfliessendem Haar und blauen grossen Augen, in denen Märchen schlummerten. Dieses kleine Weib, sein Weib, wurde der Genius seiner Kunst. Sie brauchte nur auf der Wiese zu stehen, und das Märchen vom Froschprinzen ward lebendig. Sie sass an einer Rosenhecke, und man dachte an Dornröschen. Sie beugte zu einem Brunnen sich nieder und war Rautendelein. Das sind die Bilder Vogelers, in denen er so zart und keusch von Jugend und Glück, von Lenz und Liebe erzählt, vom Zirpen der Mücken und dem Sang der Vögel, von knospenden Blumen und hellgrünen

Birkenblättchen, die sich zitterig im blauen Aether wiegen. Er selbst sieht aus wie Theodor Körner, wie ein Mensch aus jener Zeit, als „Leier und Schwert" geschrieben wurde, als Tieck, Eichendorff und Clemens Brentano lebten. Also braucht man, um seine Kunst zu verstehen, gar nicht auf Aehnliches zu verweisen, was bei Beardsley, Somow und Eichler vorkommt. Vogeler malt sich selbst, malt Worpswede. Denn in den Sandsteinfiguren vor der Ziegelbrennerei, in den grauen von Thränentüchern umwundenen Louis Seize-Urnen, den spitz aufsteigenden Lebensbäumen und den gelben Strohkränzen, die auf dem Worpsweder Friedhof die grauen Grabplatten schmücken, ist auch die Biedermeierstimmung enthalten. Und schön ist, wie bei Vogeler Leben in Kunst, Kunst in Leben sich umsetzt. Wie ein Stück Bindermeierzeit ragt sein Häuschen in die Gegenwart herein. Da ist — fast mehr Handarbeit als Natur — ein kleiner altväterischer Garten, wo Kletterrosen sich an zierlichem Holzwerk emporwinden und weisse Urnen auf weissgestrichener Balustrade stehen. Linden beschatten das Haus. Runde Lorbeerbäume, mathematisch regelrecht, umgeben die Thür, über der sich steifbeinig eine welke, magere Guirlande ausstreckt. Patriarchalisch-traulich sind die Stuben. Geranien und andere altmodische Topfpflanzen stehen im Fensterbrett. Verschossene, schlaffe, dünne Kränze aus Immortellen, Kornblumen und Eichenlaub, kleine, braungerahmte, mit blauen Schleifchen und grünen Bändchen gezierte Schwarzweissblätter aus der Zeit von Greuze bis auf Rethel schmücken die hellgetünchten Wände. Bunte Majolika-Bauernteller, Thonpfeifen und Violinen, weisse Bauernuhren mit rosen-

bemaltem Zifferblatt, spitzbeinige, steife, weissgrünroth geblümte Sofas und schmale, hellgelbe Himmelbetten mit verschossenem grünseidenen Vorhang — das ist das übrige Inventar der Wohnung, in der Vogeler mit seinen Vatermördern und seiner dicken Cravatte, mit seinem langen, sammetkragigen, breitschössigen Rock wie ein übrig gebliebener Spross der Biedermeierzeit waltet.

Hans am Ende, der 1889 nach Worpswede kam, ist vielleicht weniger mit dem Boden verwachsen. Gewiss sind seine Bilder sehr lieblich und freundlich, sehr heiter und sonnig. Man denkt an Daubigny, wenn er hellblaue Bächlein malt, die an perlgrauen Birken vorbei durch junges Wiesengrün rieseln. Man denkt an Thaulow, wenn er schneebedeckte Hütten schildert, aus deren Fenstern das Licht der Oellampe scheu über winterliche Fluren huscht. Aber dass man an diese Meister denkt, zeigt doch, dass die Eigenart Worpswedes sich in Endes Bildern nicht ganz so bodenwüchsig und rein wie in denen der anderen spiegelt. Trotz ihres grossen Formats haben sie nicht die innerliche Grösse von Modersohns oder Overbecks Werken. Er geht schönen Motiven nach, wie man sie allerwärts findet, und malt sie photographisch, ohne die elementare Sprache der Worpsweder Natur zu hören.

Desto wuchtiger — formen- und farbenstark — wirkt Vinnen. Was ihn von den anderen unterscheidet, erklärt sich aus der Verschiedenheit des Landes: Moorboden in Worpswede; sandiger Geestboden in Osterndorf. Schon das gibt Vinnens Bildern farbig eine andere Nuance. Die Luft ist hier weniger dick. Rosaroth ist die Haide. Grauschwarz, nicht tiefbraun sind die Aecker. Seine Werke verhalten sich, könnte man

sagen, zu denen Overbecks, wie reife, mürbe, rothglühende Aepfel zu schlammigem fettem Schilf. Und was sie weiter unterscheidet, geht darauf zurück, dass hier nicht nur ein Maler, auch ein Gutsherr spricht. Vinnen ist Patrizier: mit seinem hellblonden Kinnbart, seiner gedrungenen Gestalt recht der Typus des nordischen Menschen, der Typus des wetterfesten, auf seiner Scholle ansässigen Gutsherrn, der mit der Flinte im Arm durch die Fluren streift, seine Knechte anleitet, in allen Arbeiten des Feldes Bescheid weiss. Was er malt, gehört ihm. Jeden Baumstamm kennt er. So haben seine Werke jenes seltsame Etwas, das auch aus den „Gutsherrenbildern" Gleichen-Russwurms oder des Grafen Kalckreuth so deutlich vernehmbar spricht. Definieren kann ich es nicht, und wollte eine „Kunstkritik" überhaupt nicht schreiben. Ich wollte den Worpswedern, auch meinem lieben Freund Rilke, nur für die unvergesslichen Stunden danken, die ich in ihrer fernen schönen Welt verlebte.

Register.

Julius von Gans-Ludassy, Der letzte Knopf, Volksstück
Original-Ausgabe mit den von der Censur gestrichenen Stellen.
2.—3. Auflage. M 2.— = K 2.40

Hugo Ganz, Der Rebell, Drama M 2.— = K 2.40

Max Graf, Wagner-Probleme und andere Studien
2. Aufl. M 4.— = K 4.80

Stefan Großmann, Die Treue, Novellen
Umschlagbild von Fidus. M 2.50 = K 3.—

Eugen Guglia, Friedrich von Gentz, eine biographische Studie
M 10.— = K 12.—

Michael Haberlandt, Cultur im Alltag M 3.50 = K 4.20

Eugen Herbert, Frau Julie Niendorf, Drama M 2.— = K 2.40

Hans Jäger, Christiania-Bohême, Roman
Autorisierte Uebersetzung aus dem Norwegischen
M 4.— = K 4.80

C. Karlweis, Das grobe Hemd, Volksstück
Umschlagzeichnung von Emil Orlik M 2.— = K 2.40

C. Karlweis, Martins Ehe, eine Novelle in Briefen
Umschlagzeichnung von Hans Eisterer M 1.50 = K 1·80

Vernon Lee, Schemen übersetzt von M. v. Berthof
M 3.50 = K 4.20

Gustav Macasy, Novellen
Umschlagbild von Franz Schuster M 2.— = K 2.40

Toni Mark, Der Hansl
Mit Bildern von Franz Hartmann M 1.80 = K 2.—

Max Messer, Wiener Bummelgeschichten
Umschlagbild von Rudolf Jettmar M 2.— = K 2.40

Sophus Michaëlis, Rebelö übersetzt von Marie Herzfeld
M 3.— = K 3.60

Octave Mirbeau, Tagebuch einer Kammerjungfer
Umschlagbild von Fritz Schönpflug. 7.-15. Tausend
M 3.— = K 3.60

Arthur Morrison, Geschichten aus den Winkelgassen
übersetzt von Edward Falck
Umschlag von Emil Orlik M 2.50 = K 3.—

Arthur Morrison, Ein Kind des Jago, Roman
Einzig autorisierte Uebersetzung aus dem Englischen
M. 2.— = K 2.40

Richard Muther, Studien und Kritiken. Band I: 1900
Umschlagzeichnung von Prof. J. Hoffmann M 8.— = K 9.60
Band II: 1901 M 8.— = K 9.60

Charlotte Nisle-Klein, Der Mann mit dem Pferdekopf,
Novellen M 3.— = K 3.60
Umschlag und Buchschmuck von Heinr. Nisle

Sigbjörn Obstfelder, Tagebuch eines Priesters
Autorisierte Uebersetzung von Louise Wolf.
Umschlag von H. Eisterer M 2.— = K 2.40

Georges Rodenbach, Die stille Stadt, Schauspiel
— — Der Schleier, Dramatisches Gedicht
Autorisierte Uebersetzung aus dem Französischen von Siegfried Trebitsch M 2.— = K 2.40

Felix Salten, Der Hinterbliebene
Umschlagbild von A. Grosz M 2.— = K 2.40

Felix Salten, Die Gedenktafel der Prinzessin Anna
Umschlagzeichnung von Emil Orlik M 2.— = K 2.40

Felix Salten, Der Gemeine, Schauspiel M 2.— = K 2.40
(Aufführung von der Censur verboten)

Hugo Salus, Christa, ein Evangelium der Schönheit
Umschlag und Buchschmuck von **Emil Orlik**
M 2.— = K 2.40

Franz Schamann, Liebe, Volksstück M 2.— = K 2.40

Robert Scheu, Culturpolitik M 1.80 = K 2.—

Karl Schönherr, Die Bildschnitzer, eine Tragödie braver Leute
2.—3. Auflage M 1.25 = K 1.50

Paul v Schönthan, „Das junge Paar", ein Leitfaden der Ehe
Illustriert von **Fritz Schönpflug**
5.—10. Tausend. M 1.— = K 1.20

Henryk Sienkiewicz, Folget ihm nach! Drei Erzählungen.
2. Tausend. Aus dem Polnischen übersetzt von **Clara Hillebrand**
M 2.— = K 2.40

Fjodor Ssologub, Schatten übersetzt von Alex. u. Clara Brauner.
Umschlag von Emil Orlik M 3.— = K 3.60

Richard Specht, Kritisches Skizzenbuch M 3.— = K 3.60

Axel Steenbuch, Kleine Dramen
Autorisierte Uebersetzung aus dem Dänischen von **Francis Maro**
M 3.50 = K 4.20

Variété. ein Buch der Autoren des Wiener Verlages
Umschlag und Buchschmuck von **Orlik** und **Zakucka**
10. bis 15. Tausend M —.40 = K —.40

Giovanni Verga, Die Wölfin, Sicilianische Volksscenen
übersetzt von Otto Eisenschitz M 1.50 = K 1.80

Susi Wallner, Hallstätter Märchen
M 2.— = K 2.40

Else Zimmermann, Das Dunkle, die Geschichte einer Seele
Umschlag und Buchschmuck von **Hans Eisterer**
M 2.— = K 2.40

Sämmtliche Werke sind auch gebunden vorräthig.

